ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЧЕХОВ

1860–1904

В. Ермилов

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В настоящем издании представлен биографический роман о великом русском прозаике, драматурге А.П. Чехове.

- Владимир Ермилов
  -
  - «В детстве у меня не было детства»
  - Предчувствия таланта
  - «Прощай, дом! Прощай, стара я жизнь!»
  - «Глава семьи»
  - «В те годы дальние, глухие…»
  - Летают и пляшут «Стрекозы»…
  - Рождение новатора. Сказка о гадком утенке
  - Мастер
  - Его друзья и враги
  - Великий труженик. Что такое талант?
  - Трудное время
  - Ласковый враг
  - Смерть брата
  - Общая идея
  - Дальняя дорога
  - Мелихово
  - «Палата № 6»
  - Маленький великий человек
  - «Мы живем на кануне величайшего торжества»
  - «Мисюсь, где ты?»
  - «Больше так жить невозможно!»
  - «Я с детства уверовал в прогресс»
  - Против власти «Дьявола»
  - Счастье — в будущем!
  - «Чайка»
  - В человеке должно быть все прекрасно!
  - Провал «Чайки»
  - Дело Дрейфуса
  - Встреча с Художественным театром
  - Ялта
  - Перед бурей
  - «Здравствуй, новая жизнь!»
  - В 1904 году
  - Наш Чехов
  - Основные даты жизни и деятельности А. П. Чехова
  - Библиография

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35

Владимир Ермилов
Антон Павлович Чехов

«В детстве у меня не было детства»

Когда вы раздумываете над судьбой Антона Павловича Чехова, «мальчика» в провинциальной бакалейной лавчонке, гимназиста-репетитора из обнищавшей мещанской семьи, студента-медика и одновременно поставщика увеселительного чтива для обывательских юмористических журнальчиков, ставшего великим мировым писателем, то одна черта прежде всего поражает вас в этой судьбе: тяжесть препятствий, враждебных развитию таланта. Нужна была постоянная, сосредоточенная внутренняя сила, не ослабевавшая воля к борьбе за творчество. Жизнь все время ревниво испытывала Чехова: достоин ли он своего гения? Она подставляла ему на каждом шагу коварные ловушки, в которые попадалось множество талантливых, но слабых людей — таких, например, как старшие братья Антона Павловича, Александр и Николай, писатель и художник, богато одаренные, но не сумевшие овладеть своим дарованием, не понявшие, что талант ничего не значит без повседневной борьбы за него, без неистового и кропотливого труда и без многих, очень многих других условий.

Чехов за все должен был платить — здоровьем, непрерывным подвижническим трудом, одиночеством, ни на минуту не прекращавшейся, требовавшей всех душевных сил работой над собою.

В одном из писем он говорил, прощаясь со своей молодостью, — ему тогда было 29 лет — возраст, в котором и Пушкин прощался с «младостью»:

«Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости».

История его жизни и творчества, — а вся жизнь его и была творчеством, — это история трудного шествия от победы к победе.

* * *

Антон Павлович родился 17 января[1] 1860 года в Таганроге.

Семья Чеховых была щедро, по-русски одаренной. Светлый ключ таланта пробивался чуть ли не в каждом из семьи.

Дед Антона Павловича, Егор Михайлович Чех, был крестьянином Воронежской губернии, крепостным помещика Черткова, отца известного толстовца. Егор Михайлович обладал упорством, организаторскими и административными

способностями, ясным умом. При всем том он отличался необузданной резкостью, властным, деспотическим нравом, часто впадал в припадки нерассуждающего гнева.

У него была цель в жизни, мечта, к осуществлению которой он шел неуклонно, педантически отказывая себе во всем. Это была мечта о свободе для себя и своих детей. И она осуществилась. За большую по тем временам сумму в три с половиной тысячи рублей Егор Михайлович выкупился у своего помещика с женой и тремя сыновьями. Денег не хватило на выкуп дочери, но помещик смилостивился и отпустил на волю и ее. Как же сумел крепостной крестьянин собрать такие средства? Биографы высказывают различные предположения: одни считают, что Егор Михайлович был прасолом, другие полагают, что до своего выкупа он уже был специалистом по управлению имениями. Получив свободу, Егор Михайлович поступил на должность управляющего донскими имениями графа Платова, сына известного атамана Платова, героя 1812 года.

Испытавший на себе самом гнет рабства, Егор Михайлович, однако, не сделал вывода о вреде и недопустимости рабства и угнетения. Антон Павлович вспоминал, что дедушка его «по убеждениям был ярый крепостник». Вчерашний раб и в дальнейшем всю свою жизнь подневольный человек, Егор Михайлович был строг и требователен в отношениях с крестьянами. Сам он работал истово, вкладывая в дело все свои силы.

За тяжестью его характера скрывалась и некоторая причудливость, фантазерство. Это просвечивает в его письмах. «Любезный, тихий Павел Егорович», — так обращался он к своему сыну, отцу Антона Павловича, не только не отличавшемуся какой бы то ни было «тишиной», но даже превзошедшему Егора Михайловича в деспотической необузданности. Возможно, что Егор Махайлович угадывал в своем сыне то, что не было заметно окружающим: скрытую, тихую мечтательность. Во всяком случае, детям Павла Егоровича характеристика «тихий», примененная к их отцу, не могла не казаться странной. Можно предположить, что младшие Чеховы, с тем юмором и иронией, которые отличали их чуть ли не с младенчества, лукаво подтрунивали над этим словечком. Они-то хорошо знали «тишину» своего отца! В письме к Александру (1889), упрекая брата в самовластности, неуравновешенности в отношении его к своим детям и жене, Антон Павлович писал:

«Я прошу тебя вспомнить, что деспотизм и ложь сгубили молодость твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать.

Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали во время оно, когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа или ругал мать дурой…

Деспотизм преступен трижды…»

Деспотизм играл фатальную роль в разных поколениях Чеховых. Егор Михайлович, его сын Павел Егорович, наконец, его внук Александр Павлович, — у всех этих представителей трех поколений чеховского рода мы встречаемся с чертами самовластия, необузданности, жесткого навязывания своей воли.

И, вместе с тем, всем трем поколениям присуща была и отмеченная черта фантазерства, связанная с художественной жилкой.

Егор Михайлович, при всей своей строгости, в письмах к сыну иной раз подшучивал над собой, у него проскальзывают неожиданные для вчерашнего крепостного крестьянина «литературные» интонации. Он пишет о себе то в первом лице, то вдруг в третьем:

«Я занят уборкою хлеба, который от солнечных жаров весь засушило и изжарило. Старец Чехов льет ног, терпит благословенный солнечный вар и зной, зато ночью спит спокойно».

Ясно уже из этих оборотов речи, что «старей Чехов» читал не только священное писание, а, по-видимому, и кое-какую беллетристику.

Любил он и такие торжественные обороты: «Не имею времени, милейшие наши деточки, через сию мертвую бумагу продолжать свою беседу за недосугами моими».

Оглядываясь на свою жизнь, сплошь прошедшую в труде и хлопотах, Егор Михайлович мот сказать, что своих целей он добился. Сыновей своих он пристроил к делу: Михаил стал в Калуге переплетчиком, Митрофан — приказчиком (в дальнейшем он, как и Павел Егорович, стал самостоятельным таганрогским «коммерсантом»), Павел — «мальчиком», а затем конторщиком у таганрогского купца.

Передал он «деточкам» и свой крутой нрав, и упорный характер, и ту черту «фантазерства», которая у Павла Егоровича уже разрослась в явную художественную одаренность.

Павел Егорович был «коммерсантом», как он солидно называл себя, по профессии и художником по душе.

Служба его по конторско-приказчичьей части у именитого купца Кобылина, таганрогского городского головы, мало чем отличалась от жизни приказчиков, как она была нарисована Островским, а затем и Чеховым в повести «Три года». От раннего утра и до темна надо было угождать всем, приговаривая

холопское «с», кланяться и улыбаться даже и тогда, когда приходилось сносить затрещины и пощечины; надо было тянуть лямку, откладывая скудные гроши.

Как и у его отца, у Павла Егоровича была цель в жизни: выйти из холопского состояния, стать независимым. Он мечтал стать хозяином собственной лавочки. Впрочем, склонный к торжественности, Павел Егорович мечтал не о лавочке, а о «коммерциозном» предприятии. Обладавший огромной настойчивостью, Павел Егорович добился своего. В 1857 году он открыл бакалейную лавочку, торговавшую и галантерейными товарами. Как и его отец, он очень серьезно относился к своему делу (впоследствии Антон Павлович, с улыбкой отмечая у себя самого педантическую любовь к порядку, объяснял это влиянием отца).

Но у Павла Егоровича не было той цельности, какая отличала Егора Михайловича. Тому ничто не мешало добиваться целей своей жизни. Павлу Егоровичу мешала его душа художника.

Таганрог. Дом, в котором родился А. П. Чехов

Одаренность его была разносторонней. Он самоучкой выучился играть на скрипке. Любовь Антона Павловича к музыке была связана с отцовским влиянием. Кроме музыки, Павел Егорович увлекался и живописью. Он писал красками, занимался иконописью. Антон Павлович говорил о себе и о своих братьях и

сестре: «Талант в нас со стороны отца, а душа со стороны матери».

Павел Егорович хотел музыкальной стройности, гармонического порядка, торжественной красоты в жизни. По вечерам он разыгрывал дуэты на скрипке со своим вторым сыном, Николаем. Ему нравилось благолепие церковного пения. Страстный человек, способный целиком, всей душой отдаваться увлечениям, властный, с большим самолюбием, призванный к кипучей деятельности, он не мог при своей необразованности расходовать талантливость и энергию иначе, чем на чудачества. Главным его чудачеством был созданный им церковный хор, отнимавший у него много времени в ущерб коммерческим делам. Со своей дотошностью он добивался, чтобы его хор был лучшим в городе. Он набрал певчих из кузнецов; партии дискантов и альтов исполняли его сыновья. И именно этот хор, а не торговля, составлял подлинный интерес его жизни.

А для его сыновей хор был проклятием. В статье «А. П. Чехов — певчий» Александр Павлович вспоминал: «Тяжеленько приходилось бедному Антоше, только еще слагавшемуся мальчику, с неразвившейся еще грудью, с плоховатым слухом и с жиденьким голоском… Немало было пролито им слез на спевках и много детского здорового сна отняли у него эти ночные, поздние спевки. Павел Егорович во всем, что касалось церковных служб, был аккуратен, строг и требователен. Если приходилось в большой праздник петь утреню, он будил детей в 2 и 3 часа ночи и, невзирая ни на какую погоду, вел их в церковь… Воскресные и праздничные дни для детей Павла Егоровича были такими же трудными днями, как и будни».

Павел Егорович, — писал Александр Павлович, — был глубоко убежден в том, что, заставляя своих малолетних детей петь в церквах, он делает хорошее и богоугодное дело, и не поддавался никаким резонам и убеждениям». Жена его, Евгения Яковлевна, с ее нежностью и добротой пыталась смягчить детство своих детей. Она решалась даже упрекать неумолимого Павла Егоровича в том, что он слишком мучает детей церковными службами. Но «Павел Егорович был тверд, как камень, и поколебать его было невозможно. Кроме того, он был страстным любителем церковного пения и положительно без него не мог жить».

Отношения между Павлом Егоровичем и Евгенией Яковлевной, ее страх перед ним могут отчасти напомнить один из рассказов Чехова — «Печенег». Конечно, герой рассказа, тупой человек, если и может чем-нибудь напомнить Павла Егоровича, то именно своей тяжелой самовластностью; во всем остальном это

совершенно различные люди. Но образ героини рассказа, робко и страстно любящей своих сыновей, женственной и нежной, до крайности забитой и запуганной своим мужем, близок Евгении Яковлевне. В той грусти, которая, как облако, окружает в рассказе образ маленькой женщины, чья молодость была загублена деспотизмом ее мужа, мы можем уловить отзвук грусти Чехова о судьбе его матери.

На всю жизнь братья Чеховы возненавидели религиозное воспитание, с его ханжеством, лицемерием, рабским духом. Антон Павлович говорил, что всякое религиозное воспитание напоминает ему ширмочку: снаружи видны умильно улыбающиеся личики, а за ширмочкой мучают и истязают. В письме к писателю Щеглову он говорил по поводу религиозного воспитания детей:

«Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда бывало я и два мои брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками. Да, милый! Рачинского[2] я понимаю, но детей, которые учатся у него, я не знаю. Их души для меня потемки. Если в их душах радость, то они счастливее меня и братьев, у которых детство было страданием».

Так стремление Павла Егоровича к красоте и стройности, эстетизм его натуры превращались в нечто прямо противоположное какой бы то ни было красоте и эстетике, становились самым доподлинным мучительством.

Точно так же и любовь Павла Егоровича к строгому и гармоническому порядку, дисциплине в жизни, в труде была грубо искажена и оборачивалась мукой для его детей. Вот штрих, характеризующий его «систему воспитания». Забегая вперед, мы берем этот штрих уже из другого, не таганрогского, а московского периода жизни семьи Чеховых. После того как, совершенно разорившись, Павел Егорович тайно от своих кредиторов бежал из Таганрога в Москву, к старшим сыновьям, семья Чеховых жила, голодая, в жалком углу в тогдашнем темном районе Москвы, населенном проститутками, на Драчевке, около Трубной площади (старший, Александр, учился в университете на физико-математическом факультете и жил отдельно от семьи; Антон

заканчивал гимназию в Таганроге). Павел Егорович сохранил в этих условиях таганрогские устои. Он повесил на стене расписание, торжественно называвшееся:

«Расписание делов и домашних обязанностей для выполнения по хозяйству семейства Павла Чехова, живущего в Москве

Николай Чехов, 20 лет. Встает от 5–7 и по усмотрению и внутреннему направлению.

Иван Чехов, 17 лет. По хозяйственному наблюдению и согласно сему расписанию.

Михаил Чехов, 11 ½ лет

Мария Чехова, 14 лет

Хождение неотлагательно в церковь к всенощному бдению в 7 час. И ранняя обедня в 6 ½ час., к поздней в 9 ½ по праздникам.

Утвердил отец семейства для исполнения по расписанию.

Отец семейства *Павел Чехов*.

Неисполняющий подвергается сперва выговору, при коем кричать воспрещается».

Это «расписание» носило полушутливый характер, Однако, когда семнадцатилетний Иван допустил какую-то погрешность по части «хозяйственного наблюдения» —, Павел Егорович жестоко избил его во дворе, — настолько жестоко, что Иван начал кричать. На шум сбежались соседи. Домовладелец пригрозил выселением в случае повторения подобных шумных сцен.

Если так воспитывал Павел Егорович своих взрослых сыновей, то нетрудно представить, какой характер носило их воспитание в детстве. Александр Павлович рассказывает, что когда его брат Антон подружился с одним гимназистом, то первым вопросом, с которым обратился Антоша Чехов к своему приятелю, было: «Тебя часто секут дома?» Услышав ответ: «Меня никогда не секут», Антоша был изумлен.

Порки были частым явлением в семье Павла Егоровича. Из всех детских впечатлений Антона Павловича это было самым угнетающим; воспоминание о порках никогда не заживало в его душе. Он говорил В. И. Немировичу-Данченко: «Знаешь, я никогда не мог простить отцу, что он сек меня в детстве». Отцовские экзекуции были насилием прежде всего над душой мальчика, над его человеческим достоинством: именно эта сторона была больнее всего для Антоши.

В отношениях Павла Егоровича к детям господствовала жесткая требовательность, палочная, в буквальном смысле слова, дисциплина. Когда Чехов говорил: «В детстве у меня не было

детства», то он подразумевал под этим многое. Прежде всего самый режим Жизни был не очень детским: это был почти каторжный трудовой режим. Лавочка Павла Егоровича торговала с 5 утра и до 11 вечера; кроме «мальчика», наемных служащих у него не было. Заботу о лавочке Павел Егорович нередко целиком возлагал на сыновей. Помимо увлечения хором, у него много времени отнимала еще и «общественная» деятельность по выборам — тоже в ущерб его торговым делам. День его детей распределялся между лавочкой, гимназией, опять лавочкой, бесконечными спевками и репетициями и такими же бесконечными церковными и домашними молениями. Кроме того, дети учились ремеслу. Антоша — портняжному. Много было дела по «хозяйственному наблюдению». Антоша должен был с малых лет приучаться и к счетному дёлу, а главное — к искусству торговли, в которое; входило и уважительное обращение с покупателями и знание приемов «обмеривания, обвешивания и всякого торгового мелкого плутовства, — как писал в своих воспоминаниях Александр Покойный Антон Павлович прошел из-под палки эту беспощадную подневольную школу целиком и вспоминал о ней с горечью всю свою жизнь. Ребенком он был несчастный человек».

Унизительные телесные наказании, тяжелый трудовой режим, постоянное недосыпание — таковы черты детства Чехова, столь не похожего на благословенное детство, поэзия которого встает перед нами со страниц Льва Толстого, Аксакова, Алексея Толстого («Детство Никиты») и других писателей, вышедших из дворянско-помещичьей среды. «Меня маленького так мало ласкали, — писал Чехов писателю В. А. Тихонову, благодаря его за теплую рецензию о пьесе «Иванов» — что теперь, будучи взрослым, принимаю ласки, как нечто непривычное, еще мало пережитое».

Из всего этого, однако, не следует, что семья Чеховых представляла собою какое-то мрачное исключение. Прав биограф Антона Павловича, его брат Михаил Павлович, характеризуя режим их семьи как обычный для мещанской среды. И, конечно, было бы неправильно рисовать жизнь семьи Павла Егоровича только темными красками. Помимо смягчающего влияния Евгении Яковлевны, даже и в самом воспитании, осуществлявшемся Павлом Егоровичем, была своя положительная сторона. Как бы то ни было, а он стремился привить своим детям с малых лет привычку к упорному труду, чувство обязанности, ответственности, дисциплины. Правда, его приемы внедрения этих качеств в детские души были таковы, что могли внушить детям отвращение к какой бы то ни было дисциплине: отчасти это

так и получилось у Александра и Николая. Но зато Антон Павлович сумел отделить полезное от вредного в воспитании Павла Егоровича. Его отношение к своему отцу, несмотря на все мрачное и тяжелое, что стояло между ними, было и уважительным и любовным.

Павел Егорович хотел сделать своих детей разносторонне образованными людьми. Он чувствовал, что, будь он образованным человеком, он мог бы сделать что-то полезное, важное для людей. И он хотел, чтобы его дети были счастливее его. Он отдал их всех в гимназию, нанял для них учителя музыки, рано начал учить их языкам; старшие сыновья уже в отроческие годы свободно говорили по-французски.

И, тем не менее, все положительное, что было и в натуре Павла Егоровича и в его отношении к детям, — все это было искажено мещанством, чудачеством, самодурством, исковеркано страшной тяжестью жизни.

Чудаческие черты у близких — у отца и у дяди Митрофана Егоровича — привлекали пристальное внимание юных Чеховых. Наблюдательность, острое чувство смешного, глубокое чутье ко всякой фальши, неестественности — эти качества были присущи и Антоше и его старшим братьям. В их постоянном вышучивании чудачества сказывалось то, что можно назвать инстинктом таланта, еще почти не проявившегося, не осознанного, но уже тревожно настороженного по отношению к грозящим ему опасностям.

Характерно, что первый известный нам напечатанный рассказ Антона Павловича — «Письмо донского помещика…» (1880) — представляет собою пародию на стиль писем дедушки Егора Михайловича и дяди Митрофана Егоровича. Высокопарность в соединении с малограмотностью, стремление придать торжественную многозначительность самым обыденным вещам и будничным заботам отличают этот стиль. В рассказе «Письмо донского помещика…» предстает фигура, с Митрофаном Егоровичем имеющая очень мало общего: герой рассказа — человек мрачного пришибеевского склада, с нелепыми претензиями на «научность». «Пришибеевщина» была совсем не свойственна Митрофану Егоровичу. Антон Павлович видел в своем дяде «добрую душу и хороший, чистый, веселый характер». И все же Чехов счел возможным пародировать манеру и тон его писем. Иронизируя над слабостями дяди, Александр и Антон тем самым брали под обстрел и слабости отца. Кстати, письма Павла Егоровича тоже напрашивались на пародию. Стремление к многозначительному приукрашиванию обыденности, желание придать самым прозаическим вещам особенный, праздничный

облик приводили к комическим эффектам. Вот, например, как писал Павел Егорович своему брату Митрофану Егоровичу, когда тот отправился в Москву, Петербург и другие города для закупки товара:

«Вы в Москве. Имеем честь и удовольствие поздравить вас с приездом в Царствующий град Москву и желаем исполнения делов Ваших производить счастливо, с пользою и успехом, и достигнуть до Резиденции наших Государей знаменитого Петербурга».

А когда Митрофан Егорович «достигнул» Петербурга, Павел Егорович написал ему целое патетическое послание, поделившись с братом необыкновенно возвышенными соображениями и о значении Санкт-Петербурга как столицы, и о необъятности русской земли, и о трепете иноземцев. Что касается чисто деловых вопросов, то Павел Егорович выражался так: «Покупайте товар посмелее и торжественнее…»

Именно «торжественнее»! Тут сказалась сама душа Павла Егоровича.

Братья отлично понимали друг друга, Митрофану Егоровичу в голову не могла прийти мысль о неуместности патетических высказываний в деловой переписке: ведь в его душе было то же стремление к чему-то, поднимающемуся над будничной жизнью. Ни в какой иной области, кроме религиозно-филантропической, он не имел возможности проявить себя и отдавал много энергии участию в благотворительных обществах, различным церковным делам. С этим был связан и святошеский стиль его разговоров и писем. Подобно Антону Павловичу, Александр Павлович в своих письмах пародировал этот стиль; младшие Чеховы тоже отлично понимали друг друга и умели найти общий язык. Но, высмеивая странности и чудачества, они понимали и причины этих странностей. В одном из писем Александра к братьям, Николаю и Антону, есть глубокое замечание о Митрофане Егоровиче:

«Это, братцы мои, святой, но живой человек. Ему бы деятелем быть, а он в святые отцы полез, и то поневоле. И на этом поприще он натворил такую массу неслышных дел, которая дает полное право на звание «деятель». Но в то же время он чувствует и одиночество свое в среде отцов протоиереев. Он чувствует, что дай ему бог что-то, так он зашиб бы всех этих гусей. Но этого чего-то бог ему не дал. Он смутно сознает, что это что-то кроется среди нашей братии, учащихся и просвещенных, и рвется к нам, а доброе сердце инстинктивно заставляет протягивать к каждому из нас объятия, как к другу и брату. Прибавлю к этому, что он — скрытый кладезь премудрости (по-нашему — практичности и расчета) и вместе с тем — чистый сердцем человек».

Здесь Александру Павловичу удалось сказать главное — и не только о Митрофане Егоровиче, но и о Павле Егоровиче. Оба они были прирожденными «общественниками», и, конечно, с присущей им настойчивостью, ясным умом и одаренностью они могли бы сделать немало в любой серьезной области.

Ирония над странностями дяди и отца была для юных братьев Чеховых одною из форм борьбы с главным врагом — мещанством. Именно оно, мещанство, искажало, делало уродливым то хорошее и чистое, что было и в отце и в дяде. В торжественном приукрашивании и возвышении повседневности, в этой праздничной драпировке неприглядной, жалкой действительности, в которой главной осью была копейка (Антон Павлович с горечью говорил в письме 1888 года: «Я страшно испорчен тем, что родился, вырос, учился и начал писать в среде, в которой деньги играют безобразно большую роль»), — во всем этом сказывалось не что иное, как мировоззрение и эстетика мещанства. Именно мещанству свойственно стремление приукрасить жалкую действительность и тем самым примириться с ней.

А. П. Чехов (стоит второй слва) в кругу семьи (1876)

С детских лет Чехов возненавидел ложь во всех ее видах, — недаром в процитированном письме к Александру он выделил двух врагов, с которыми столкнулся еще в детстве: деспотизм и ложь. Поразительно рано развилось у Антоши Чехова обостренное чувство правды и отвращение ко всяческой лжи. Маленький Антоша чувствовал различие между правдой и ложью на каждом шагу. Он чувствовал ложь во время церковных песнопений, когда все умилялись ангельскими голосками детей Павла Егоровича, а

дети ощущали себя маленькими каторжниками. Он чувствовал ложь в склонности отца и дяди к умилению. Он очень рано начал понимать, что умиляться в той жизни, которая окружала его, не было решительно никаких оснований. В этой жизни поминутно оскорбляли и унижали людей, обижали детей, обманывали и обмеривали, сопровождая обман подобострастной или наглой улыбкой. Рано начал догадываться Чехов, что только ложь может скреплять всю эту жизнь. И все глубже учился он ненавидеть все проявления лжи, в том числе и ложь умиления, украшательства, мещанской сентиментальности, прикрывающей грубость и жестокость реальных отношений. Он угадывал во всем этом психологию рабства.

А. П. Чехов — гимназист (1875)

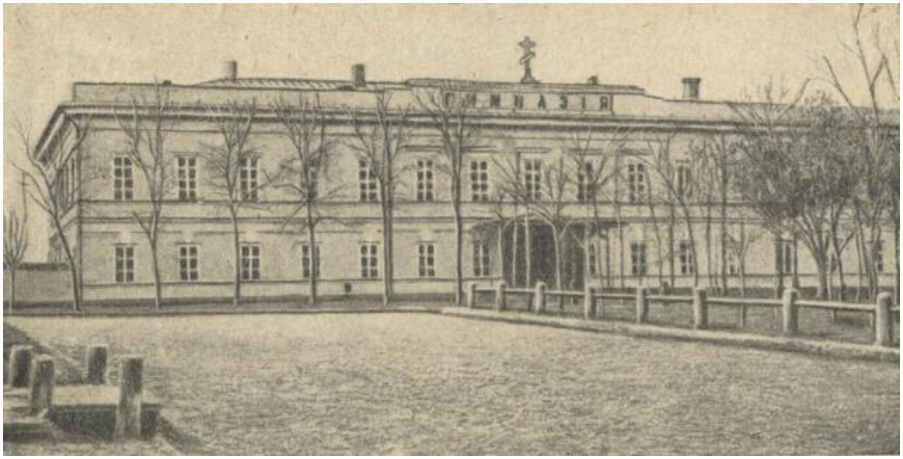
Вся окружавшая его жизнь была покушением на его свободу.

Еще более сильным врагом его свободы, чем семейный деспотизм, была гимназия. Таганрогская гимназия была идеальной с точки зрения царского министерства народного просвещения. То была настоящая фабрика рабов.

Всем известен чеховский «человек в футляре», учитель гимназии Беликов.

«Человеки в футляре» держали в своих руках таганрогскую гимназию. Один из них, инспектор Дьяконов, от части и

послужил прототипом для учителя Беликова.



Здание Таганрогской гимназии, в которой учился А. П. Чехов

Писатель Тан — Богораз, обучавшийся в таганрогской гимназии, характеризует её как особый вид тюрьмы. «Таганрогская гимназия в сущности представляла арестантские роты особого рода. То был исправительный батальон, только с заменой палок и розог греческими и латинскими экстемпоралями.[3] Об атмосфере страха, подобострастия, доносительства, царившей в гимназии, можно судить по такому штриху. Учитель латинского языка Урбан в одном из своих доносов попечителю сообщал, что на заседаниях педагогического совета учителя позволяют себе курить, «не обращая внимания, что в учительской комнате висит икона и портрет государя».

Из учащихся нужно было воспитать таких же «человеков в футляре», какими были сами учителя. Забить учеников до состояния постоянного трепета, угодливости, уничтожить в них сознание собственного достоинства, подготовить из них нужные правительству кадры рабов и надсмотрщиков над рабами — такова была цель.

Александр Павлович рассказывал в своих воспоминаниях: «Многие из моих сверстников покинули гимназию с горечью в душе. Мне же лично чуть ли не до 50 лет по ночам снились строгие экзамены, грозные директорские распекания и придирки учителей. Отрадного дня из гимназической жизни я не знал ни одного». Антон Павлович признавался в одном из писем 1886 года: «Мне до сих пор иногда еще снится гимназия: невыученный урок и боязнь, что учитель вызовет…»

Поистине, гимназия была разновидностью тюрьмы, если

можно было так долго и остро чувствовать ее кошмар.

Со всех сторон наступала на Чехова действительность, стремившаяся сделать из него раба, отовсюду надвигалось на него насилие, как будто многоликий Никита, тупой и исполнительный палач, больничный сторож из «Палаты № 6», шел на него с поднятыми кулаками. Но чем грубее был натиск действительности, тем сосредоточеннее, сознательнее, упорнее становился юноша Чехов в отстаивании своего человеческого достоинства.

Предчувствия таланта

Уже в детские и ранние отроческие годы Антоша бессознательно защищался от всего тяжелого и мрачного своим юмором.

Юмор юных братьев Чеховых был удивительно светлым и, при всем своем лукавстве и дерзости, добрым, окрашенным любовью к жизни, к людям. В их шутках, остротах, забавных выдумках светится молодая игра созревающих творческих сил, радостное предчувствие таланта. Несмотря на то, что действительность била братьев Чеховых свинцовым кулаком, они вступали в жизнь доверчиво, с улыбкой, как будто думали, что не может жизнь погубить смех, радость, свет. Жизнерадостность отличала братьев Чеховых — вопреки лавке, гимназии, хору, экзекуциям — вопреки всему! Они брали реванш у суровой жизни — смехом.

Антоша был блестящим мастером импровизации. Выдумки его были чаще всего комическими. Он быстро менял облик и интонации, становясь то зубным врачом, то афонским монахом, то стариком-профессором, читающим лекцию. Любил он держать экзамен на дьякона. Роль архиерея, экзаменующего будущего дьякона, играл Александр. «Вытянув шею, — рассказывает Михаил Павлович, — которая становилась от этого старчески жилистой, и изменив до неузнаваемости выражение лица, Антон Павлович старческим, дребезжащим голосом, как настоящий деревенский дьячок, должен был пропеть перед братом все икосы, кондаки и богородичны на все восемь гласов, задыхался при этом от страха перед архиереем, ошибался и в конце концов все-таки удостоивался архиерейской фразы: «Во диаконехеси».

Неизвестно, как относился богомольный Павел Егорович к таким сценам; надо думать, что они разыгрывались без его ведома. Так «мстили» братья Чеховы, единственным доступным им тогда способом, за мучения церковных и домашних молений, за ханжество, за свою каторгу.

Антоша любил представлять градоначальника в соборе на параде по случаю «царского дня». Самодовольство, тупое сияние, надутую важность, — приблизительно то самое, что так остро схвачено в известной картине Федотова «Мирная марсомания», — Антоша передавал с замечательным мастерством. Другая тема его инсценировок — важный чиновник, танцующий кадриль на балу. Сколько «важных чиновников» предстанет в будущем в рассказах Чехова, с их выбритыми усами, лакейскими физиономиями, трусливой чванливостью.

А в такой сцене, как зубная хирургия, в которой Антоша, «зубной врач», вооружившись щипцами для углей, вытаскивал после долгих мучений пробку изо рта «пациента», Александра, и с триумфом показывал ее зрителям, изнемогавшим от хохота, мы можем узнать черновик знаменитой «Хирургии».

Антоша рассказывал слушателям и свою теорию сотворения мира, согласно которой был невероятный беспорядок в мироздании: «Все смешалось в одну Кучу, и коринку невозможно было отличить от изюма».

Антоша великолепно умел гримироваться. Однажды, одевшись нищим, он направился с сочиненным им жалобным письмом в дом дяди Митрофана Егоровича. Дядя не узнал племянника и, разжалобившись, подал ему милостыню. Жаль, что до нас не дошло письмо: надо думать, что в нем Антоша подобрал слова-ключи к сердцу дядюшки. Это был его первый гонорар — одновременно и актерский и литературный.

Александр и Николай были вполне достойными участниками шуток и сценок, «постановщиком» которых был Антон. Братья никогда не скучали друг с другом.

Вот описание каникулярной поездки в гости к дедушке (*М. П. Чехов.* «Антон Чехов на каникулах»):

«К этой поездке приготовлялись задолго. Старший брат Александр долго клеил себе из сахарной бумаги шляпу с широкими полями, которою потом испугал лошадь, а брат Николай, будучи пятнадцатилетним мальчиком, добыл себе откуда-то складной цилиндр (шапо — кляк) и задумал ехать в нем. Насмешкам со стороны Антона не было конца. Мамаша Евгения Яковлевна, конечно, напекла и наварила всякой снеди в дорогу. Наняли простого дрогаля, то — есть ломового извозчика, Ивана Федорыча, устлали его дроги подушками, одеялами и ковром, и все семеро, не считая самого извозчика, уселись на дроги и поехали: мамаша, сестра Маша, братья — Александр в шляпе из бумаги, Николай в цилиндре, Антон, Иван и я. Даже и не представляю себе теперь, как мы могли разместиться на этих дрогах и ехать целые семьдесят верст туда и семьдесят обратно. И все время Николай сидел в цилиндре, босой и, прищурив один глаз, терпеливо выслушивал от Антона насмешки и название «Косой».

— Косой, дай покурить. Мордокривенко, у тебя есть табак?»

Николай всю дорогу не расставался с полюбившимся ему цилиндром, а Антон всю дорогу придумывал новые и новые шутки над роскошным шапокляком. Он срывал его с головы брата, бросал под колеса телеги, но кроткий Николай, со своим прищуренным глазом, доставал помятый цилиндр, у которого с

боков повылезли наружу пружины, и вновь с невозмутимым видом надевал его на голову. И только уже у дедушки разыгрался финал. Николай не мог расстаться с цилиндром и во время купанья. «Голый, в цилиндре, он барахтался в реке, когда Антон подкрался к нему сзади и сбил с него цилиндр. Шляпа свалилась у Николая с головы, упала в реку и, ко всеобщему удивлению, захлебнула воды и… утонула».

Все это было театральными масками, игрой, в которую братья вкладывали весь свой азарт. Они были лицедеями, разыгрывавшими спектакли для себя самих. Однако им мало было их постоянного «театра для себя», — они, и особенно Антоша, стремились к настоящему театру, хотели играть в настоящих пьесах. В детские и отроческие годы театр был самым сильным увлечением Чехова.

Гимназистам не разрешалось посещать театр без письменного разрешения начальства. Инспектор Дьяконов часто отказывал в разрешении: ему не нравилась пьеса, он находил ее вредной для юношества, — «как бы чего не вышло!» Но Антоша отправлялся в театр и без разрешения. Иной раз он даже гримировался, чтобы в нем не узнали гимназиста: так артист шел смотреть игру артистов.

Антоша уже не мог жить без театра и театральных интересов. Впервые он посетил театр, когда ему было тринадцать лет. Шла оперетта «Прекрасная Елена». Затем он смотрел «Гамлета», пьесы Островского, инсценировку «Хижина дяди Тома».

Первой пьесой, в которой Антоша играл сам, был «Ревизор». Это был домашний спектакль, в нем участвовали братья Чеховы и их приятели. Антоша играл городничего. После успеха спектакля молодые актеры осмелели. Они устроили почти всамделишний, постоянный театр на квартире у гимназиста Дросси: тут был зал, помещения для артистических уборных, бутафория, костюмы. В пьесе Островского «Лес» Антоша играл Несчастливцева.

Театр был для Антона Павловича первой любовью художника. Всю жизнь он возвращался к своей первой любви, хотя часто и давал зарок никогда не писать пьес. Первое известное нам юношеское произведение Чехова написано для театра. Это пьеса «Безотцовщина».

Вместе с увлечением театром шли и первые литературные опыты. Гимназистом четвертого-класса Антоша сотрудничал в рукописном журнале, выходившем под редакцией ученика старшего класса. В этом журнале было помещено сатирическое стихотворение Антоши, посвященное инспектору Дьяконову, — так еще тринадцатилетним мальчиком Чехов отравлял существование «человекам в футляре».

В 1875 году старшие братья переехали в Москву, стали студентами: Александр — университета, Николай — Училища живописи, ваяния и зодчества. В жизни Антона их отъезд был серьезным событием. Дружба между братьями была крепкой и глубокой. Стыдясь сентиментальности, главным врагом которой был Антон, братья выражали свою нежную любовь друг к другу в шутливых насмешках, дружеских издевательствах. Но любовь не спрячешь, — она сквозит в каждом слове их переписки, в их постоянной заботе друг о друге, в глубине их взаимного понимания. Никто не мог бы заменить Антоше его старших братьев в том, что так важно для всякого художника, а особенно для художника пробуждающегося. Это — творческое сочувствие, создающее ту светлую, завидную атмосферу, в которой ни один удачно найденный штрих, ни одна хорошая шутка, ни одно меткое сравнение, наблюдение не пропадают понапрасну, не повисают в воздухе, непонятые и ненужные.

Братья Чеховы умели создавать талантливую атмосферу. У всех троих была чудесная способность понимать любую шутку. А в глазах Антона Павловича эта способность всегда представляла очень важное человеческое качество. Бунин вспоминал, что Чехов «чрезвычайно ценил этот талант, талант шутки, и тех, которые быстро улавливают шутку:

— Да-с, это уж вернейший признак: не понимает человек шутки — пиши пропало!.. И знаете: это уж не настоящий ум, будь человек хоть семи пядей во лбу».

Антоша скучал по братьям, или, как говорили в Таганроге, «за братьями». Он так привык к общению с ними, что стал издавать для них и посылать в Москву юмористический журнал под названием «Заика». К сожалению, до нас не дошли номера «Заики». Александр, который тогда был непререкаемым авторитетом для Антоши во всем, что касалось литературных вопросов, одобрял своего младшего брата.

Так, еще в ранние годы юмор играл огромную роль в жизни будущего гениального юмориста и сатирика. Это было утверждением внутренней свободы, преодолением пошлости жизни. Юный Чехов, сначала бессознательно обнажал смешную, жалкую сущность самых страшных своих врагов — деспотизма, рабства, лжи, мещанства, ханжества, и враги переставали казаться непобедимыми.

«Прощай, дом! Прощай, стара я жизнь!»

Внутренние процессы большого, решающего для всей жизни значения происходили в душе Антоши. Он очень много читал, много думал. Он был приветливым, веселым товарищем, но глубоко самостоятельным человеком, ревниво оберегавшим от всех свою независимость. Свобода! Вот слово, которое вбирает в себя все стремления юного Чехова.

Мечта о свободе руководила его дедом, откладывавшим годами гроши для того, чтобы откупиться от рабства. Мечта о свободе руководила его отцом, когда он накапливал изо дня в день, из года в год деньги для того, чтобы завести свое собственное «независимое» дело. Но Антоша видел, что ни дед, ни отец не стали свободными людьми, он видел, как вкоренилось рабство в их душах, он уже догадывался, что и в их деспотизме тоже сказывались рабские черты неуважения к людям, к человеческому достоинству. Свобода Антоши Чехова была иной. Это была свобода от всех навыков, чувств, устоев, традиций мещанства, рабства, собственничества — от всего, что прививалось из поколения в поколение и, казалось, проникало в самую кровь людей.

Постепенно созревал в душе молодого Чехова его идеал свободы и свободного человека.

Переломными в его внутреннем созревании явились годы 1876–1879, когда он остался один в Таганроге. Вслед за Павлом Егоровичем перебралась в Москву Евгения Яковлевна с Михаилом и Машей; вскоре уехал и Иван. Произошло резкое изменение всего строя жизни Чеховых. Из обеспеченной семьи они стали бедняками. В Москве они спали на сыром полу вповалку. Узнали Чеховы и предательство друзей. Их таганрогский жилец, некто Селиванов, служащий коммерческого суда и карточный игрок, сумевший очаровать доверчивую Евгению Яковлевну и стать «членом семьи», обещал спасти семью от беды и оплатить вексель, предъявленный Павлу Егоровичу. Он действительно оплатил вексель, но зато приобрел дом Чеховых в свою собственность.

Часто встречающаяся в произведениях Чехова тема прощания с родным гнездом, переходящим в чужие руки, несомненно, связана с юношескими впечатлениями. Прощание с родным домом было для Антона Павловича одним из тех глубоких переживаний, которые врезываются в память на всю жизнь. Поразило его и вероломство. Тяжело было расставаться с домом, где прошло все детство. Сразу, без переходов, катастрофически

резко наступала совсем иная, взрослая жизнь. Приходилось смотреть прямо в лицо грубой, неприкрытой нищете.

А. Роскин в своей книжке «Антоша Чехонте» отмечает, что в рассказе Чехова «Чужая беда» разорившееся семейство, вынужденное продать свое имение, гораздо ближе к бедной мещанской семье, чем к поместной дворянской, да и самое имение лишено привлекательных черт, — это, в сущности, домик Чеховых в Таганроге. Когда новые хозяева, говорится в «Чужой беде», перебрались в опустевшее имение, «то первое, что бросилось в глаза… были следы, оставленные прежними жильцами: расписание уроков, написанное детской рукой, кукла без головы, синица, прилетевшая за подачкой, надпись на стене: «Наташа дура», и проч. Многое нужно было окрасить, переклеить и сломать, чтобы забыть о чужой беде».

Как всегда у Чехова, маленькие детали дают читателю бесконечно много. Синица, по-прежнему прилетающая за обычной подачкой, сразу вызывает представление о разрушении целого строя жизни, отшумевшей в этой усадьбе, — чужой жизни, казавшейся когда-то налаженной, прочной. И все другие детали — частички отшумевшей жизни, которые были когда-то живыми, горячими, понятными и стали теперь холодными, мертвыми, нелепо-ненужными.

Каким бы мрачным ни было детство, а все же сколько дорогих сердцу частичек пережитого оставалось в таганрогском домике! «Многое нужно было окрасить, переклеить и сломать» Селиванову, «чтобы забыть о чужой беде».

Антоше пришлось жить в доме, который стал особенно чужим, потому что прежде был родным. Новый хозяин предложил ему угол в доме за уроки, которые Антоша должен был давать его племяннику. Подумав, Чехов согласился: в сущности, ему некуда было деваться.

И все же не одна только грусть прощания с прошлой жизнью, с родным углом, с детством окрашивала его переживания. Было в его чувствах и нечто совсем иное, близкое той радости свободы, которую чувствует юная Аня, прощаясь со своим детством, со своим вишневым садом, со всей своей прежней жизнью. «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» Радость прощания, со старым играет в произведениях Чехова гораздо большую роль, чем отмечавшийся биографами мотив грусти расставания.

Сбывалась мечта хо свободе от деспотической власти отца, от опостылевшей и, наконец, обанкротившейся лавочки, от всего душного уклада жизни семьи. Правда, свобода пришла в неожиданном виде, смешалась с горем, бедой, обидами, унижениями, нищетой. И все-таки это была свобода!

Трудности новой, взрослой жизни обступили Чехова. Он справлялся с ними. Шестнадцатилетний юноша из разорившейся семьи, над несчастьем которой, над бегством от кредиторов главы семьи вдоволь насмехались таганрогские обыватели, Антоша держал себя с безупречным достоинством. В этом был и секрет его победы во взаимоотношениях с Селивановым: в спокойной, не подчеркнутой, не вызывающей, но твердой независимости. И Селиванову не могло прийти в голову третировать этого юношу, слегка насмешливого, но вежливого, ровного в обращении. Скоро он стал относиться к гимназисту-репетитору, как к равному, уважительно называя его Антоном Павловичем.

Биографы очень мало знают об этом самостоятельном таганрогском периоде жизни Чехова. Ясно лишь, что это были годы, наполненные уже вполне осознанным, огромным трудом самовоспитания. Это видно уже из письма девятнадцатилетнего Антоши своему четырнадцатилетнему братишке Михаилу (апрель 1879 года):

«Дорогой брат Миша!

Письмо твое я получил как раз в самый разгар ужаснейшей скуки, зевая у ворот, а потому ты можешь судить, как оно, огромнейшее, пришлось весьма кстати. Почерк у тебя хорош, и во всем письме я не нашел у тебя ни единой грамматической ошибки. Не нравится мне одно: зачем ты величаешь особу свою «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам быть одинаковыми… Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну, и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность. Не смешивай «смиряться» с «сознавать свое ничтожество».

Эти строки писал юноша, много раз битый и сеченный, воспитывавшийся в подобострастной покорности всяческому начальству, всем, кто хоть немного посильнее и побогаче. Какое зрелое понимание человеческого достоинства успел он выработать в себе! Мы видим, что тот процесс «выдавливания из себя, по каплям раба», о котором Антон Павлович напишет впоследствии в одном из своих наиболее значительных писем, начался очень рано. И уже в девятнадцать лет Чехов выступает в качестве воспитателя, стремящегося к тому, чтобы борьба за освобождение от рабских черт началась в душе его младшего брата.

Так постепенно начинает формироваться Чехов, будущий художник, пафосом творчества которого была борьба за достоинство человека.

Привыкший оберегать свою независимость, внутреннюю

свободу, Чехов в юношеские годы не сходился особенно близко ни с кем, хотя был прекрасным товарищем, способный на любую жертву для дружбы. Все, что казалось ему посягательством на его свободу, вызывало в нем настороженность, подозрительность. Эта черта осталась характерной для него до конца его дней. В юности он хотел до всего доходить только своим умом. Впоследствии он осудил такую позицию, как никому не нужное открывание давно открытых Америк. В молодые же годы он с особенной, почти болезненной остротой защищал свою независимость. Слишком тяжелым было подавление его свободы и в семье и а гимназии!

Чехова волновали моральные и эстетические вопросы. Он сознательно вырабатывал свой моральный кодекс человека. Антоша был далеко от прямых, непосредственно политических интересов. Глухой город, потерявший к тому времени былое экономическое значение, мещанское окружение, отсутствие глубоких связей со сверстниками — все это не могло способствовать развитию политических интересов у юноши из купеческо-приказчичьей семьи.

Аполитичность сказывалась у Чехова и в более зрелые годы, когда у него уже выработалось его атеистическое и материалистическое мировоззрение.

Корни этой аполитичности нужно искать, в числе прочего, в условиях и обстановке формирования его личности в отроческие и юношеские годы. В конечном итоге здесь сказывались влияния того самого мещанства, которое Чехов успел так рано возненавидеть. Враг оказывался живучим и хитрым, он надевал разные личины, в том числе и личину духовной независимости, нежелания подчиняться давлению каких бы то ни было авторитетов, скептического недоверия ко всякому постороннему вмешательству. Семидесятые годы не были «аполитичными». Народничество еще было революционным; оно начало вырождаться в либерально-кулацкое течение после убийства Александра II в 1881 году. Но Чехов ни в гимназические, ни в студенческие годы не был захвачен революционными настроениями. В семидесятые годы он «не успел» заинтересоваться политикой, а в восьмидесятые годы, как мы увидим, прибавились другие сложные факторы, не способствовавшие росту у Чехова активного интереса к политическим вопросам.

Формирование личности юноши Чехова было, таким образом, односторонним. Но в его этическом кодексе сказывались и демократизм, и влияния передовой русской литературы, и ненависть к мещанству, подготовляя последовавший в будущем процесс постепенного, медленного, трудного преодоления

аполитичности.

Моральный и интеллектуальный облик юноши Антоши Чехова поражает нас своей серьезностью, мужественностью, зрелостью и глубиной оценок и суждений. В том же процитированном нами письме к Михаилу мы встречаем и следующие строки:

«Хорошо делаешь, если читаешь книги. Привыкай читать. Со временем ты эту привычку оценишь. Мадам Бичер — Стоу выжала из глаз твоих слезы? Я её когда-то читал, просел и полгода тому назад с научной целью и почувствовал после чтения неприятное ощущение, которое чувствуют смертные, наевшись не в меру изюму и коринки… Причти ты следующие книги: «Дон Кихот» (после 7 или 8 частей). Хорошая вещь. Сочинение Сервантеса, которого ставят, чуть ли не на одну доску с Шекспиром. Советую братьям прочесть, если они еще не читали, «Дон Кихот и Гамлет» Тургенева. Ты, брате, не поймешь. Если желаешь прочесть нескучное путешествие, прочти «Фрегат Паллада» Гончарова…»

Роман Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» воодушевлен самыми благородными намерениями автора и сыграл положительную роль в борьбе за освобождение негров. Но он проникнут сентиментализмом. Жалостливость к «малым сим», а не мужественная борьба за достоинство и свободу окрашивала «Хижину дяди Тома». Все это вызывало ироническое отношение у Чехова, казалось ему слащавым. В своем письме он выступает в качестве и морального и эстетического воспитателя своего брата.

Множества забот свалилось на Антошу. Он должен был не только содержать себя самого и оплачивать свое учение в гимназии, но и помогать семье, бедствовавшей в Москве. Особенно его угнетала мысль о страданиях материи. Александра писал ему: «Мать с каждым днем все гаснет и гаснет, как свечка. Сестра тоже очень больна и лежит в постели. Я в горе, которое, я думаю, ты поймешь».

Антоша распродавал остатки домашней обстановки, бегал по урокам и высылал деньги в Москву. Ему пришлось познакомиться с унизительным ожиданием по месяцам заработанных грошей, с косыми взглядами «хозяев», брошенными невзначай на проданные башмаки репетитора, с мучительными мечтами о стакане сладкого чаю, который могут подать, а могут и не подать.

Да, во всем этом не было ничего веселого, так же как в постоянных мыслях о нищете семьи. Антоша пытался приобдрить мать и отца, он шутил в своих письмах, а Евгения Яковлевна обижалась на это.

«Мы от тебя получили 2 письма, — писала она Антоше, — наполнены шутками, а у нас это время только было 4 коп. на хлеб

и на светло ждали от тебя не пришлешь ли денег, очень горько должно быль вы нам верите,[4] у Маши шубы нет у меня теплых башмаков сидим дома…»

Разумеется, Антоша верил всему этому, да и как было не верить? Павел Егорович долго не мог найти работу. Александр помогал, но этого было очень мало. На помощь Николая почти совсем нельзя было рассчитывать.

«У Коли много заказу, — писала Евгения Яковлевна Антоше, — мог бы заработать, да некогда, почти каждый день в гостях, за всю зиму едва одну картину написал».

Александр и Николай, ставшие студентами, москвичами, тоже переживали свою свободу. Но их свобода — увы! — оказалась сомнительной. Как и Антон, старшие братья хотели быть свободными от всего «таганрогского», мещанского, они рано начали «бунт» против деспотизма Павла Егоровича. Таганрогское означало подавление их воли, и им хотелось своевольничать. Таганрогское связывалось с деспотической дисциплиной, подневольным трудом, и им особенно Николаю, казалось, что свободный труд, вдохновение боится размеренного, строгого режима, железной дисциплины. Быть «свободным» для Николая и отчасти Александра означало поступать наоборот всему таганрогскому. Но богема — это мещанство навыворот.

Когда Евгения Яковлевна сокрушенно писала в письме к Антоше о том, что Николай «каждый день в гостях», она подразумевала под этим много горького для её материнского сердца. И Николай и Александр много пили, напиваясь до потери образа. Оба они постепенно становились алкоголиками.

Евгения Яковлевна и с надеждой и с опасением ожидала приезда своего любимица Антоши.

«Я каждый час прошу бога чтобы скорей ты приехал а папаша говорит и Антоша как приедет, будет по гостям ходить да ничего не делать, а Федичка спорит что ты домосед и трудолюбив не знаю чья правда…

Скорей кончай в Таганроге ученье да приезжай пожалуйста скорей терпенья не достает ждать и непременно по медецынскому факультету сашино занятие не нравится нам, присылай наши иконы по немногу, еще скажу, антоша, если ты трудолюбив то в Москве всегда дело найдешь и зарабатываешь деньги.

Мне так и кажетца что ты как приедешь то мне лучше будет».

Что — то подсказывало ей, что Антошу можно положиться. А Павел Егорович не надеялся уже на своих сыновей.

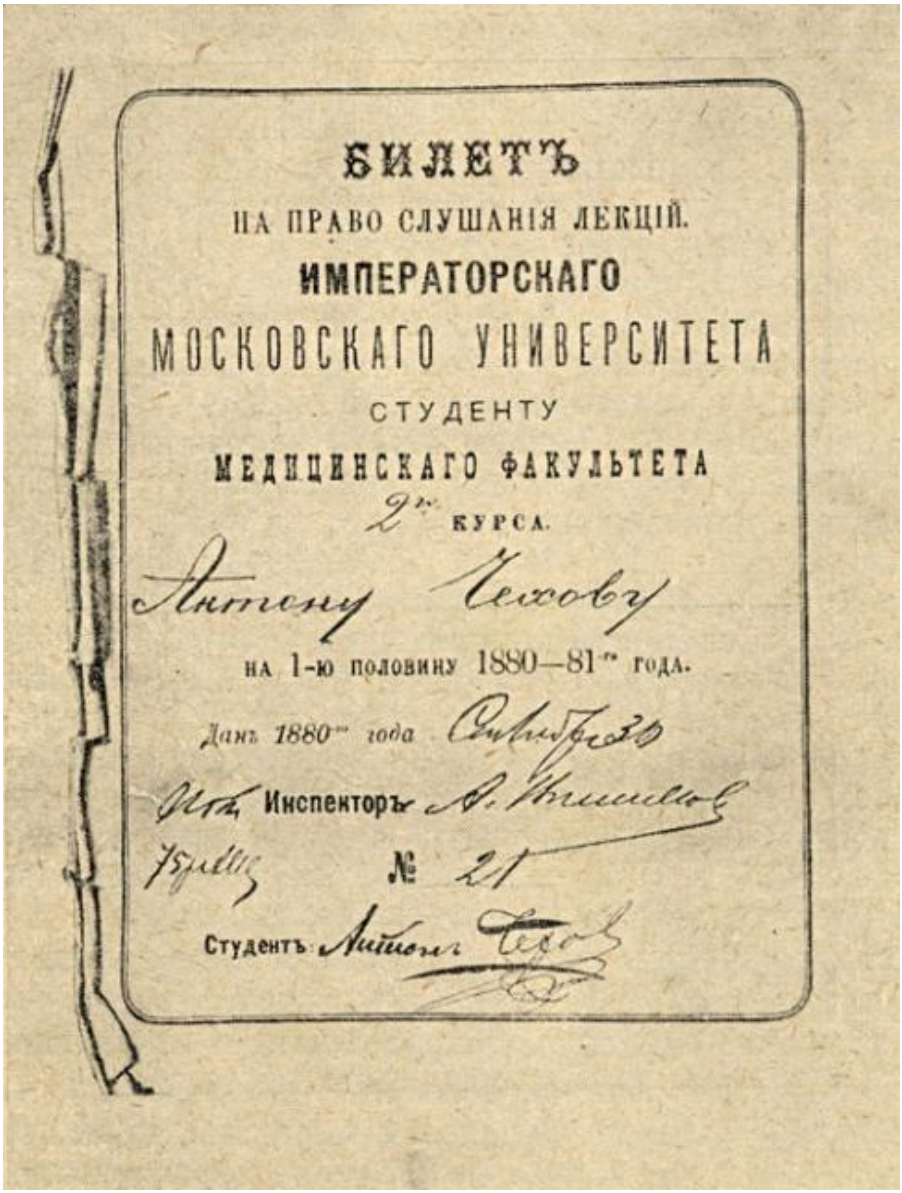
Найдя, наконец, место конторщика у купца Гаврилова, он жил теперь в Замоскворечье, вместе с гавриловскими приказчиками навещая свою семью лишь в праздничные дни.

Предприятие Гаврилова, жизнь его приказчиков обрисованы в повести «Три года». Жалованья получал Павел Егорович всего тридцать рублей в месяц. Евгения Яковлевна кое-что зарабатывала шитьем на швейной машинке.

«Глава семьи»

После окончания гимназии Антоша провел все лето в Таганроге, хлопоча о назначении ему стипендии, которую Таганрогская городская управа выплачивала одному из таганрожцев, обучавшихся в высших учебных заведениях. Стипендия составляла двадцать пять рублей в месяц. Антоша получил стипендию сразу за 4 месяца, и у него было целых сто рублей. Кроме того, он оказал помощь семье и тем, что привез с собою двух пансионеров — нахлебников на попечение Евгении Яковлевны. Так его приезд сразу обозначил перелом к лучшему в положении семьи. Скоро появился и третий пансионер. Чеховы сняли квартиру в пять комнат тут же, на Драчевке, в другом доме.

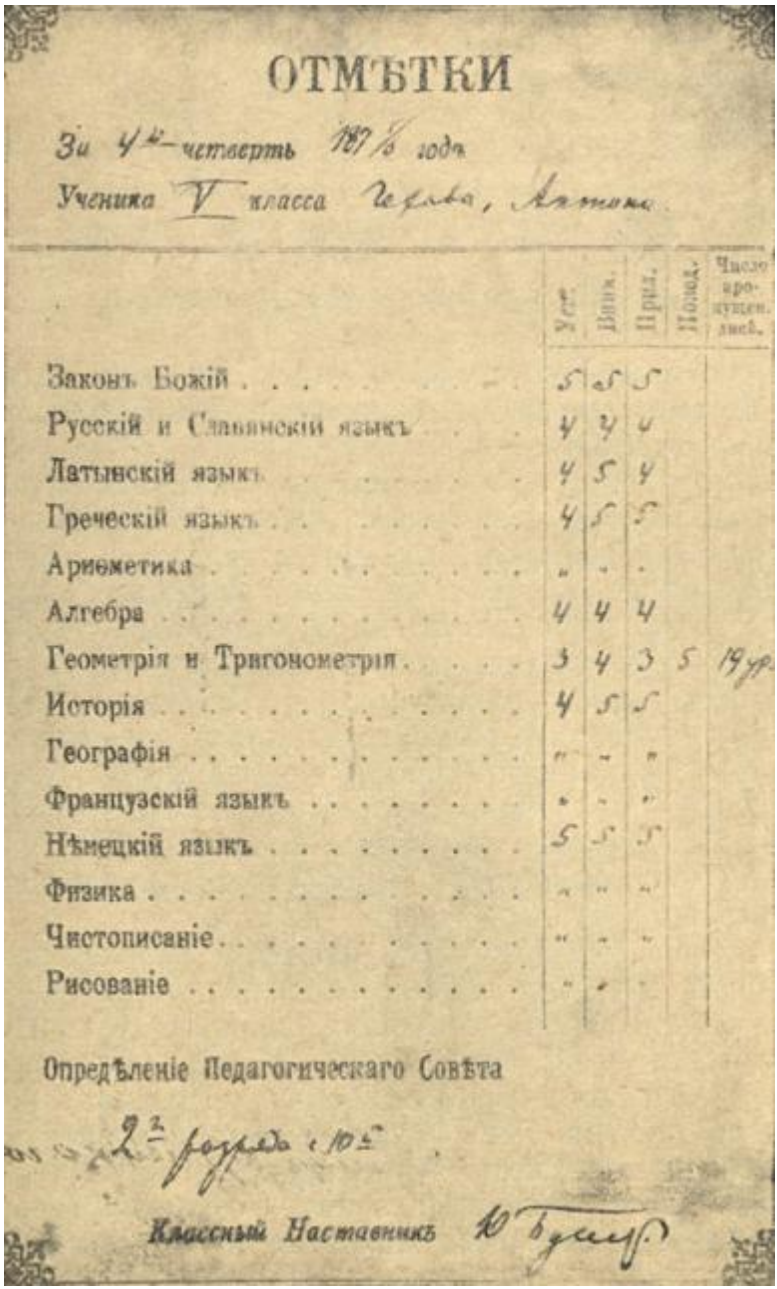
Антоша стал студентом медиком и сотрудником юмористических журналов. Это произошло почти одновременно. Сразу установился строй жизни, наполненной непрерывным трудом.


БИЛЕТЪ
НА ПРАВО СЛУШАНІЯ ЛЕКЦІЙ.
ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА
СТУДЕНТУ
МЕДИЦИНСКАГО ФАКУЛЬТЕТА
2го КУРСА.
Антону Чехову
НА 1-Ю ПОЛОВИНУ 1880—81го ГОДА.
Данъ 1880го года
Инспекторъ
№ 21
Студентъ Антонъ Чех

Студенческий билет А. П. Чехова

Медицинский факультет считался одним из самых серьезных факультетов, требовавших большой работы от студентов в отличие, например, от юридического факультета, студентов которого называли в шутку бездельниками. Антон Павлович любил медицину, благоговел перед профессорами, среди которых были такие знаменитые ученые, как Захарьин, Склифасовский, — имена, составляющие гордость русской науки. Чехов учился очень

основательно, и совмещать с работой в юмористических журналах ему было трудно.



ОТМѢТКИ

За 4-ю четверть 187⅝ года

Ученика V класса Чехова, Антона

	Усп.	Повед.	Прил.	Пропущ.	Число пропущен. дней.
Законъ Божій	5	5	5		
Русскій и Славянскій языкъ	4	4	4		
Латинскій языкъ	4	5	4		
Греческій языкъ	4	5	5		
Ариѳметика	„	„	„		
Алгебра	4	4	4		
Геометрія и Тригонометрія	3	4	3	5	19 ур.
Исторія	4	5	5		
Географія	„	„	„		
Французскій языкъ	„	„	„		
Нѣмецкій языкъ	5	5	5		
Физика	„	„	„		
Чистописаніе	„	„	„		
Рисованіе	„	„	„		

Опредѣленіе Педагогическаго Совѣта

2½ разряда (10-е)

Классный Наставникъ Ю. Будиловъ

Бальник А. П. Чехова (1875–1876)

А между тем его сотрудничество в юмористических журналах

скоро стало главным источником средств к существованию всей семьи. Еще из Таганрога Антоша посылал на суд Александру мелочи — остроты, маленькие анекдоты для передачи в редакции. Александр Павлович был литератором, подававшим надежды. Свои рассказы, печатавшиеся в юмористических журналах, он подписывал различными псевдонимами, чаще всего — «Агафопод Единицын». Он пристраивал в журналы мелочь, посылавшуюся Антошей, критиковал сочинения брата, руководил им, писал ему письма с рекомендацией книг для чтения. Свой первый серьезный литературный опыт — пьесу «Безотцовщина» — Антоша с трепетом послал старшему брату, и тот разнес в пух и прах этот труд. Когда Антон Павлович поселился в Москве, Александр на первых порах оказывал ему покровительство в московских редакциях. Антоша подписывался под своими рассказами разнообразно; был у него и такой псевдоним — «Брат моего брата», подчеркивавший второстепенную роль Антоши по сравнению с Александром. Чаще всего подписывался он псевдонимом «Антоша Чехонте» — прозвище, данное ему смешливым учителем закона божьего в гимназии.

Рассказы Антоши Чехонте пользовались все большим успехом, редакторы начинали даже охотиться за ним. И уже Антон стал покровительствовать Александру. Переменились роли братьев и в более глубоком смысле. Настал момент, когда Александр и с грустью и с гордостью за талант младшего брата целиком признал его литературное и моральное превосходство над собой.

Как-то незаметно девятнадцатилетний Антоша стал главой семьи, её главным кормильцем и её воспитателем.

Евгения Яковлевна всю жизнь вспоминала и много лет спустя любила рассказывать о том, как Антоша стал главой семьи. Т. Л. Щепкина — Куперник пишет о своем пребывании в Мехилеве, подмосковном именьице Антона Павловича, приобретенном им в 1892 году:

«И у нее (у Евгении Яковлевны — В. Е.) в её комнатке я любила сидеть и слушать её воспоминания. Большей частью они сводились к «Антоше».

С умилением она рассказывала мне о той, для нее незабвенной минуте, когда Антоша — тогда еще совсем молоденький студентик — пришел и сказал ей:

— Ну, мамаша, с этого дня я сам буду платить за Машу в школу!

(до этого за нее платили какие-то благожелатели)

— С этого времени у нас и пошло… — говорила старушка. — А он — первым делом, — чтобы все самому платить и добывать

на всех… А у самого глаза так блестят — «сам, говорит, мамаша, буду платить».

И когда она рассказывала мне это, у нее самой блестели глаза, и от улыбки в уголках собирались лучи — морщинки, делавшие чеховскую улыбку такой обаятельной. Она передала эту улыбку и А. П. и М. П.»

Да, он стал воспитателем и маленьких и взрослых в своей семье, и даже Павел Егорович незаметно для самого себя подпал под моральное влияние юного студентика.

Павел Егорович, как мы знаем, был кремень. Сначала он полуиронически относился к Антоше, так же как к Александру и Николаю, и пытался отстаивать прежние таганрогские устои. Правда, его позиции были ослаблены хотя бы уже тем, что забота о содержании семьи перешла с его плеч на плечи Антона Павловича. Антоша без всякого шума, но зато последовательно, изо дня в день, вел наступление на все таганрогские навыки и традиции. В этом он оказался так же тверд и неумолим, как когда-то Павел Егорович в своей системе воспитания.

«Воля Антона сделалась доминирующей, — вспоминает Михаил Павлович. — В нашей семье появились вдруг неизвестные мне дотоле резкие, отрывочные замечания: «Это неправда», «Нужно быть справедливым», «Не надо лгать» и т. д.».

Свое отвращение ко лжи Чехов передаст впоследствии всем своим любимым героям. Малейшее отступление от правды, любой оттенок фальши заставляет их страдать, как от острой физической боли.

«Тля ест траву, ржа — железо; а лжа — душу» — это присловье старика-маляра из повести «Моя жизнь» выражает главное в облике любимых Чеховым героев его произведений.

Рано определился высокий моральный пафос Чехова, благодаря которому он смог создать свою поэзию правды. Безотчетно, еще не думая о том, что он станет настоящим писателем; молодой Чехов вел борьбу за свой талант, за право на творчество, беспощадно выжигая в своей душе и в душах близких ему людей все рабское. Для него это было тогда борьбой за свою *человеческую* личность; о своей *писательской* личности он еще не заботился. Когда же он стал думать и о ней, то пришел к ясному выводу, что воспитание в себе человека и воспитание в себе *художника* представляет две стороны единого целого.

Моральное обаяние его личности действовало на всех людей, близких ему. Около него все становились лучше.

Добиться непререкаемого морального авторитета в семье неопытному юноше было не просто. Семья была трудная. О том, какие отношения складывались в ней до приезда Антоши в

Москву, когда главным источником помощи являлись ресурсы Александра, можно судить по такой картинке, рисуемой Александром в письме к Антону (1877). Александр описывает жизнь семьи со свойственной ему иронической интонацией, но видно, что ему не до смеха.

«Является Ма.[5] «Что тебе?» — «Мамаша планы и зовет тебя поскорее. Там папаша бранится с нею и обвиняет ее, что ты не даешь нам деньги, а тратишь их бог знает куда… и т. д.». Ругаюсь, одеваюсь и еду. Дорогой Ма говорит, что они боятся, чтобы я не женился. Ладно. Приезжаю. Что такое? Маменька в кухне в пальто, вся в саже, а тятенька благолепно сидят… и починяют шубу. Маменька реву! и голосят, а обидчик тятенька благодушнейше говорят: «Сели здоровы?» Я понятно за разборку принялся. Оказывается, что тятенька обидели маменьку, назвавши ее дурой». Далее следует «слезный рассказ» Евгении Яковлевны, из которого Александр выясняет, что отец, оказывается, упрекает ее в том, что по ее вине Александр не живет вместе с семьей и не помогает деньгами.

Такие грубые мещанские сцены были частыми в семье. Установить в ней здоровую, чистую атмосферу, вытравить все некрасивое, унизительное, тяжелое — эта задача была не по плечу Александру, да он и не ставил ее перед собой. Ее упорно, настойчиво решал Антон. Он одерживал все более крупные моральные победы.

Перевоспитать Павла Егоровича с его кремневым характером — разве это не означало настоящей победы? Конечно, невозможно было превратить старика в другого человека. Но уже одно то, что Павел Егорович начал стыдиться своего прошлого, своего деспотизма, свидетельствовало об успехах будущего великого «инженера человеческих душ», Антона Павловича Чехова. В том письме к Александру, в котором Антон Павлович просит брата вспомнить об «ужасе и отвращении», какие испытывали дети Павла Егоровича, «когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа или ругал мать дурой», есть как бы мимоходом брошенное добавление: «Отец теперь никак не может простить себе всего этого». Антон Павлович не поясняет, вследствие каких влияний произошла такая перемена во взглядах Павла Егоровича. Но Александру было ясно, что в этом добавлении звучала и гордость Антона Павловича, добившегося своей деликатной, но несгибаемой твердостью целого переворота в сознании старого человека, нетерпимого, властного, воспитанного на крепостнических традициях, соединенных с купеческим самодурством.

Каких душевных усилий стоило все это Антону Павловичу,

какой выдержки требовало от него — об этом мы можем судить по одному признанию, сделанному в письме к его жене, О. Л. Книппер — Чеховой: «Ты пишешь, что завидуешь моему характеру. Должен сказать тебе, что от природы характер у меня резкий, я вспыльчив и проч. проч. Но я привык сдерживать себя, ибо распускать себя порядочному человеку не подобает. В прежнее время я выделывал чёрт знает что. Ведь у меня дедушка по убеждениям был ярый крепостник».

Это признание всегда будет казаться неожиданным. Так прочно утвердился во всеобщем представлении образ поразительно деликатного, мягкого, чуткого, скромного «доктора Чехова», что кажется невероятным представить его резким, вспыльчивым, «выделывающим чёрт знает что». А Чехов слов на ветер не бросает: если он сказал, что бывал таким, то мы обязаны ему верить. Тем более, что, как мы знаем, резкость, вспыльчивость — ведь это были фамильные черты Чеховых. Возможно, конечно, что со всею строгостью к себе он судил себя слишком сурово. Но несомненно, что его характер был выработан им в упорном труде самовоспитания, в борьбе с самим собою, начавшейся еще в ранние годы.

В его рассказе «Тяжелые люди», в котором изображается ужасная по грубости ссора отца с сыном, примечателен вариант конца рассказа, впоследствии отвергнутый автором. По этому варианту между поссорившимися происходит примирение. И сын раздумывает: «Отчего это в природе ничего не дается даром?.. Даже гуманность, мягкость и кроткий характер достигаются путем жертв и тяжелых уроков».

Много *личного* для автора было в этом раздумье.

Те, кто принимал мягкость Антона Павловича за слабость, глубоко ошибались: под этой мягкостью скрывалась сила человека, сумевшего выйти победителем в борьбе с опасным противником с самим собою.

Это подтверждают мемуаристы. Петербургский приятель Чехова, литератор И. Щеглов рассказывает об изменениях во внутреннем облике Антона Павловича:

«Это был как бы другой человек. В тот первый период жизнерадостной юности и неугомонных успехов Чехов обнаруживал «по временам» досадные черты какой-то студенчески легкомысленной заносчивости и даже, пожалуй, грубоватости…

… В своих работах он стал вдумчивее, углубленнее, в речах осмотрительнее, деликатнее, в отношениях к людям заметно сдержаннее».

«В моей памяти встают, — пишет И. Потапенко, — некоторые,

прочитанные мною раньше, воспоминания о Чехове, продиктованные несомненно самыми лучшими намерениями и прекрасными чувствами. И тем, кто смотрит сквозь призму этих воспоминаний, А. П. должен рисоваться существом, как бы лишенным плоти и крови, стоящим вне жизни, — праведником, отрешившимся от всех слабостей человеческих, без страстей, без заблуждений, без ошибок…

…Нет, Чехов не был ни ангелом, ни праведником, а был человеком в полном значении этого слова. И те уравновешенность и трезвость, которыми он всех изумлял, явились результатом мучительной внутренней борьбы, трудно доставшимися ему трофеями. Художник помогал ему в этой борьбе, он требовал для себя все его время и все силы, а жизнь ничего не хотела уступить без боя.

…Бывают счастливцы с изумительно симметрическим сложением тела. Все у них в идеальной пропорции. Такое тело производит впечатление чарующей красоты.

У Чехова же была такая душа. Все было в ней — и достоинства и слабости. Если бы ей были свойственны только одни положительные качества, она была бы так же односторонняя, как душа, состоящая из одних только пороков.

В действительности же в ней наряду с великодушием и скромностью жили и гордость и тщеславие, рядом с справедливостью — пристрастие. Но он умел, как истинный мудрец, управлять своими слабостями, и оттого они у него приобретали характер достоинств.

Удивительная сдержанность, строгое отношение к высказываемым им мнениям, взвешивание каждого слова придавали какой-то особенный вес его словам, благодаря чему они приобретали характер приговора».

Постоянная борьба с тяжелым наследством рабства, мещанства, строжайшая критика самого себя, непрерывный, трудный путь от победы к победе в этой борьбе — вот что помогало Чехову добиться того, что его личность и его творчество становились все более полным, радостным, вызывающим гордость потомков воплощением многих лучших черт русского национального характера. Мы можем сказать, на языке нашей современности, что Чехов не отделяй личное от общего: его борьба за вытравление всего мещанского в нем самом, в его семье, в личном быту перекликалась с борьбой против мещанства, против лжи, против, всего, что унижает достоинство человека, с той борьбой, которую он вел в своем творчестве. В рассказе «Тяжелые люди» можно услышать отзвук личного, автобиографического и в самом описании ссоры отца с сыном;

столь же трудные отношения были и у Павла Егоровича с двумя его старшими сыновьями.

Частой причиной ссор Александра и Николая с отцом была болезненная чуткость братьев Чеховых ко всему, что казалось им покушением на их самостоятельность.

Но представление Николая, да и Александра, о «самостоятельности» было неглубоким. И самый их бунт против отца теперь, когда они стали взрослыми и все положение изменилось, свидетельствовал скорее о недостаточной зрелости, чем о подлинной самостоятельности.

«Бунт» Антона носил совсем иной характер. Это была не вспышка, не бравада, а постоянная борьба против устоев мещанского мира, которую он вел пока в своей семье, но уже начинал вести и в своем творчестве.

Забота о семье требовала много сил и труда.

Девятнадцатилетний юноша ясно понял, что он становится единственным оплотом семьи, что на него ложится и вся материальная и вся моральная ответственность за нее. Он тогда еще был далек от потери веры в Александра и Николая как в одаренных людей, призванных к серьезному труду. Еще в течение многих лет он будет бороться за них, за их талант, за их человеческое достоинство, против них самих. Но что-то уже подсказывало ему, что именно он должен думать обо всех, он должен дать покой отцу, освободить его от унизительной для старика службы у Гаврилова, он должен дать отдых матери, он должен платить в гимназию за Машу и Мишу, и он же должен бороться за старших братьев.

Он принял эту ответственность без какого бы то ни было мрачного оттенка, без тоски о съедаемой прозой жизни молодости. Он сохранял свою жизнерадостность. В облике молодого Чехова много пушкински — светлого. Любил он беспечное веселье, дружбу. «А я люблю всевозможные гульбища, — писал семнадцатилетний Антоша своему калужскому двоюродному брату, — русские гульбища, сопряженные с плясками, с танцами, с винопийством». Его «винопийство» никогда не приобретало того необузданного мрачного характера, который оно носило у старших братьев. Чехов был изящен во всем. Ему было бесконечно близко настроение пушкинского светлого веселья. Он любил и хоровые песни за чашей и общество «нежных дев и юных жен». Любил долгие бесцельные прогулки, уженье рыбы; природа вызывала в нем радостный подъем всех сил. Он воспринимал жизнь широко, со всей свежестью молодости. Кажется, ни к кому из писателей не относятся в такой полной мере слова: «создан для счастья», как к

молодому Пушкину, молодому Чехову. Но именно Чехову суждено было наиболее глубоко из всех русских писателей выразить тему отказа от личного счастья…

Впрочем, эта тема, как и все большие чеховские темы, была еще в будущем.

Пока же сотрудник юмористических журналов проходил свою начальную литературную школу.

Забота о семье вела к многописанию: гонорар был нищенский, надо было писать как можно больше, писать непрерывно, не разгибая спины, не зная отдыха. Изнуряющее многописание было опасным врагом молодого, только еще созревавшего таланта. Оно опустошало души многих литераторов.

Опасно было и то, что Чехов в первые годы не придавал серьезного значения своему литературному труду, считая его десятистепенным по сравнению со своими медицинскими, научными интересами.

Но были и еще более грозные опасности, подстерегавшие его талант. Эти опасности были заложены и в условиях самой эпохи и в характере тех юмористических журналов, в которых было суждено Чехову начинать свой литературный путь.

«В те годы дальние, глухие…»

Восьмидесятые годы вошли в историю России как эпоха «безвременья», грубого, циничного торжества реакции. Это было переходное время, когда народничество потерпело окончательный крах, а марксизм и революционное движение рабочего класса созревали в глубоких недрах эпохи.

Из всех попыток народников повести за собою крестьянство ничего не вышло, потому что по-настоящему они не знали и не понимали реальной жизни и интересов крестьян. Заранее была обречена на неудачу и попытка народников бороться против самодержавия лишь своими силами, без поддержки народа. 1 марта 1881 года «Народная воля» убила Александра II. Это явилось и концом революционного народнического движения. Начался период вырождения народничества, превращения его в одну из форм заурядного либерального приспособления к существовавшей действительности. Реакция воспользовалась убийством царя для установления террористического режима в стране. Воплощением кровавой помещичьей диктатуры, злобного подавления какой бы то ни было общественной мысли, отвратительного ханжества явилась зловещая фигура Победоносцева, управлявшего страной при Александре III, этом царе-Пришибееве.

В те годы дальние, глухие
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла.
И не было ни дня, ни ночи,
А только тень огромных крыл…

А. Блок. Возмездие

После казни вождей «Народной воли», а затем — после провала покушения на Александра III, подготовлявшегося группой Александра Ульянова, террор реакции становился все более свирепым.

«Боялись громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, боялись помогать бедным, учить грамоте», — так рисовал впоследствии Чехов в своем «Человеке в футляре» жизнь в победоносцевской России.

Конечно, восьмидесятые годы были далеко не только годами «безвременья». Ленин сравнивал восьмидесятые годы с тюрьмой. И вместе с тем Ленин указывал, что «…в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III! […] Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (повидимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования […] Одним словом, «очередь мысли и разума» наступает иногда в исторические периоды человечества точно так же, как пребывание политического деятеля в тюрьме содействует его научным работам и занятиям».[6]

Русская передовая общественная мысль, русская наука, русское искусство многим обогатились в восьмидесятые годы.

В 1883 году была создана первая в России марксистская группа — знаменитое «Освобождение труда». Плеханов писал свои философские работы. В статье «Писатель и время», посвященной Чехову («Литература и искусство», № 29 от 15 июля 1944 года.), А. Белецкий правильно подчёркивает, что на духовном развитии Чехова не могли не сказываться такие явления эпохи, как труды Менделеева, Тимирязева, гениальные создания русской живописи — картины Сурикова, Репина, бессмертные творения Чайковского, Римского-Корсакова. Все это и составляло подлинную сущность эпохи, воспитавшей Чехова.

Но на поверхности политической жизни все представлялось сонным, мрачным, безнадежным, особенно для таких представителей тогдашнего юного поколения разночинной интеллигенции, входившего в жизнь, каким был Чехов, — для людей, «разочаровавшихся» в политике, еще не успев «очароваться» ею.

Чехов начинал свой писательский путь в эпоху, небывало тяжелую для печати.

Едва ли не главной задачей Победоносцев считал подавление печати, полное «запрещение» общественной мысли. В одном из своих программных писем к царю в 1882 году Победоносцев

излагал следующие соображения: «В нынешнее тяжкое время для правительства всего нужнее — успокоить умы, угомонить мысль общественную, сбитую с толка, возмятенную до безумия, — прекратить невообразимую болтовню, которою заняты все, — чтобы меньше было праздных слов… Вот почему я был всегда того мнения, что невозможно предпринять ничего прочного и существенного для водворения порядка, покуда останется полная разнузданная свобода, для газет и журналов. К сожалению, никто еще не принялся за это необходимое дело твердой рукой».[7]

Конечно, только Победоносцеву и его присным могло казаться «свободой печати» тогдашнее положение журналов и газет. «Вы спрашиваете, — писал Салтыков-Щедрин А. Жемчужникову в 1877 году, — почему меня нет в февральской книжке? — очень просто: статью мою цензура из книги вырезала. А из статьи, помещенной в январской книжке, выдрала девять страниц, т. е. всю внутренность. Вот и извольте писать при таких каторжных условиях».

Но даже и эти каторжные условия представлялись Победоносцеву «либерализмом». Он стремился, по выражению его политического друга, известного реакционного публициста К, Леонтьева, «подморозить» Россию. За подавление печати он принялся поистине «твердой» рукой ханжи и изувера, смертельно враждебного всей русской культуре. Одним из его преступлений против русской культуры было закрытие знаменитых «Отечественных записок», передового журнала, возглавлявшегося Салтыковым — Щедриным.

Бесконечно далекими, почти сказочными стали казаться шестидесятые годы, время подъема революционно-демократического движения в стране, когда выходили, конечно, тоже в тяжелой борьбе с цензурой, — органы русской революционно-демократической мысли, каким был «Современник», боевые сатирические журналы, каким была «Искра». Победоносцев изменил лицо русской печати. На поверхности оставались лишь робкие умеренно-либеральные и либерально-народнические издания да пресмыкающаяся пресса вроде суворинского «Нового времени» и черносотенных погромных листков.

Летают и пляшут «Стрекозы»…

Подлинным знаменем эпохи был необычайный расцвет обывательских юмористических журнальчиков. В Москве и Петербурге они плодились и размножались с поразительной быстротой. Они носили названия: «Стрекоза», «Осколки», «Будильник», «Развлечение», «Зритель» и множество других и отличались друг от друга главным образом своими названиями.

Самый тип и объем этих еженедельных изданий требовали жанра миниатюр: короткие хлесткие подписи к карикатурам, маленькие, в десяток строк, анекдотцы, двустрочные диалоги, крошечные рассказики, сценки и т. п.

Цензура запрещала все то, что напоминало, как выражался Победоносцев, «невообразимую болтовню», вытравляла даже самое ординарное «либеральное» зубоскальство. Всем этим журнальчикам приходилось пробавляться пьяными купцами, на все лады «обыгрывая» купецкий жаргон, мещанскими свадьбами, дачными мужьями, ветреными женами, кумом-пожарным, модницами и франтами и т. п.

Героями рассказиков, сценок, карикатур, печатавшихся в юмористических журнальчиках, были обыватели, городской разнолюд, приказчики, мелкие чиновники, служащие, коммивояжеры, конторщики, почтальоны, кассиры, адвокаты, врачи, художники, актеры, учителя и т. д.

Изобилие юмористических журнальчиков объяснялось, с одной стороны, победоносцевской политикой «обуздания» и запрещения серьезной общественной печати. А, с другой стороны, сказывались и такие процессы, как рост значения городов в жизни страны, связанный с быстрым ходом ее капиталистического развития. Расширялась среда городского мещанства, разночинной интеллигенции, тех слоев, с которыми уже были связаны знаменитые произведения русской литературы: гоголевская «Шинель», повести Помяловского, «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание» Достоевского, рассказы Гаршина.

Но демократическая и прогрессивная литература, героем которой стал бы рядовой человек большого города, еще не оформилась. Шестидесятник Помяловский, восьмидесятник Гаршин были ее талантливыми предтечами, но они не смогли еще поднять ее на уровень великого искусства. Не найдя дороги к Чернышевскому, духовно близкий ему, изнывая от одиночества, Помяловский спился и умер в возрасте двадцати восьми лет. Гаршин, с его обнаженной совестью, болезненно чутким и

хрупким душевным складом, не смог выдержать тяжесть победоносцевской эпохи. Он надломился психически, заболел душевной болезнью и покончил самоубийством, бросившись в пролет лестницы. Он написал мало, прожив всего тридцать три года.

Новый, массовый читатель жаждал своей литературы, которая помогла бы ему разобраться в его будничной жизни, взятой не в той приподнято трагической исключительности положений и переживаний, в какой она предстала у автора — «Преступления и наказания», а в ее обычном, типическом обличий. Вместо этого читателю предлагались произведения многообразных Щегловых, Баранцевичей и других современников Чехова, изображавших жизнь этого нового читателя в обывательски-мещанском освещении.

Вместо настоящей литературы, о которой мечтал демократический читатель, ему предлагались пестрые, крикливые журнальчики, казалось бы, близкие ему, поскольку в них говорилось о его будничной жизни, и вместе с тем издевательски далекие от его, еще не ясных ему самому, не оформленных, но серьезных, жизненно важных запросов. И все же он жадно набрасывался на эти журнальчики со смутной тоскливой надеждой найти что-то душевное, свое под оскаленной маской тупого гогота, нелепого смеха над пустяками — смеха, столь, в сущности, странного в трагическую эпоху! Как бы то ни было, а все-таки эти журнальчики «обыгрывали» будничную массовую жизнь обыкновенных «маленьких людей». Пусть все эти «Стрекозы» касались своими легкомысленными крылышками только поверхности жизни, но ведь и неюмористическая литература Щегловых и Баранцевичей тоже не шла дальше и глубже. Можно было бы сказать словами Маяковского: «Улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать».

Рождение новатора. Сказка о гадком утенке

Но «хитрость истории» сказалась в том, что именно отсюда, из этих невзрачных задворков русской печати, и вышел опасный враг всех и всяких Пришибеевых и Победоносцевых, враг «старой, проклятой, крепостнической, самодержавной, рабьей России» (*Ленин*), обличитель всего строя жизни, унижающего человека. Этим врагом был новый могучий русский писатель, скрывавшийся пока под лукаво развлекательным псевдонимом «Антоша Чехонте» и далеко не отдававший самому себе отчета в значении своего новаторского труда. Героем его произведений стал рядовой интеллигент-разночинец, мелкий служащий — «маленький» человек.

Начиная свое сотрудничество в юмористических журналах, Чехов вовсе не думал не только о каком бы то ни было новаторстве, но и вообще о более или менее серьезном значении своей работы. Два побудительных двигателя было у него: потребность найти выход для своего неисчерпаемого юмора и необходимость заработка.

Но тайная сила творчества, высокий пафос правды властно вели его вперед. Веселые рассказы Антоши Чехонте все чаще вызывали неожиданное раздумье у читателя. Читатель испытывал странное чувство, читая рассказы этого автора. В них встречались те же самые положения, та же обстановка, те же персонажи, даже как будто бы те же самые приемы юмора, — словом, все то, что привык читатель встречать у всех других авторов «Будильников» и «Осколков». И вместе с тем как-то странно оказывалось, что это — и то и совсем не то! Все у Антоши Чехонте представало волшебно, поэтически преображенным. Антоша Чехонте внешне целиком оставался в пределах обыкновенного юмористического жанра, развлекательного стандарта. Но он возводил жанр рассказа-миниатюры в «перл создания». Оставаясь в рамках жанра, он совершал чудо преображения жанра. Зубоскальские журнальчики становились почвой для гения.

Как же развертывалась эта удивительная история, как происходило чудо?

Наиболее прочно Чехов связался с петербургским журналом «Осколки». Из всей массы подобных издании это было все-таки наиболее порядочным, желавшим оставаться либеральным и сохранить по мере возможности оттенок «подобающего протеста». Но стремление угождать на все вкусы, обслуживать и Тит

Титычей, и их жен, и их приказчиков, давление цензуры, а также и самая фигура редактора «Осколков» Лейкина — все это приводило к тому, что «лучший» журнал немногим отличался от «худших». Те же дачные мужья, безобразящие купцы, подвыпившие чиновники, загородные воскресные гулянья, свадьбы, блины, поминки…

Николай Александрович Лейкин был колоритной фигурой. В своей молодости, в шестидесятых годах, он сотрудничал в знаменитых «Современнике» и «Искре», печатая очерки и рассказы из жизни городского мещанства и купечества. Он хорошо знал эту жизнь, потому что вышел из купеческо-приказчичьей семьи и сам был когда-то приказчиком. Он знавал Некрасова, Помяловского, Решетникова, Глеба Успенского. Но давно уже стали легендой бурные шестидесятые годы! В восьмидесятых годах Лейкин стал удачливым хозяином распространенного журнальчика. По всему своему облику и по своему отношению к журнальному предприятию, во главе которого он стоял, Лейкин был оборотистым, прижимистым купцом. Его рассказы-миниатюры, бойкие, не без «сочного» быта, с характерным диалогом, аккуратно появлявшиеся в каждом номере «Осколков», не возвышались над обывательским уровнем героев этих миниатюр. То была натуралистическая, «сырая» литература, не возводившая материал жизни до высоты поэзии, а лишь фотографировавшая действительность в смешном ракурсе. Лейкин был одаренным юмористом, его рассказы, в самом деле, были смешны, и если нельзя применить к ним высокое слово «мастерство», то, во всяком случае, они отличались подлинным профессиональным умением.

Он ловко строил свои миниатюры, овладев техникой развития законченного сюжета на узеньком пространстве в шестьдесят-восемьдесят строк.

Почуяв в молодом, на редкость остроумном и трудолюбивом студенте-медике полезного человека, Лейкин решил приобрести Чехова в полное распоряжение своей фирмы. Он ревниво следил за тем, чтобы Чехов не печатался в других журналах, и стремился выжать из плодовитого сотрудника все, что только было возможно. Гонораром он его не баловал, но все же постепенно прибавлял по копеечке, опасаясь, как бы Антошу Чехонте не перекупили конкуренты.

Антон Павлович стал у Лейкина журнальным чернорабочим. Со своей истовой работоспособностью он не гнушался никакой работой. Он писал подписи к карикатурам, поставлял всевозможную «мелочь», придумывал темы для рисунков, анекдоты и диалоги, вел юмористический календарь, шуточные

заметки фенолога, писал пародии, взялся за специальный отдел «Осколки московской жизни». Непрерывная работа для лейкинской фирмы продолжалась пять лет подряд. Несмотря на ревность Лейкина, Чехов сотрудничал, кроме того, и во множестве других журналов, а затем стал писать и для газет, вел судебный репортаж для «Петербургской газеты» и т. д. Его плодовитость удивляла его самого.

Многие из его «мелочишек» ничем не отличались от таких же, более или менее смешных пустяков, сочинявшихся другими сотрудниками. Рассказы-миниатюры Антоши Чехонте являлись иной раз лишь более распространенной формой «мелочишек»: в основе таких рассказов лежал анекдот. Лейкин требовал от Чехова именно таких произведений искусства. Кстати, рассказ Чехова «Произведение искусства» Лейкин считал программным для «Осколков». «Вот такие рассказы именно для юмористических журналов и надо», — писал он автору.

«Произведение искусства» было непритязательным анекдотом, рассказанным, конечно, с чеховским блеском, но все же лишь анекдотом, целиком остававшимся в традиции «осколочного» юмора. Сюжет сводится к странствованиям из рук в руки бронзового канделябра «художественной работы» и крайне фривольного содержания. Канделябр достается доктору от благодарного пациента, который глубоко сожалеет, что у него нет в подарок доктору пары канделябров. Не решаясь оставить рискованную вещицу в семейном доме, доктор подносит ее в бенефис знакомому актеру-комику; тот, по тем же соображениям приличия, продает канделябр скупщице — матери благодарного пациента. И вот пациент вновь торжественно появляется у доктора с тем же канделябром, в восторге от того, что, как он думает, теперь у доктора будет, наконец, пара! Кроме занимательного сюжета-бумеранга, в рассказе ничего не было.

Но Лейкин ничего другого от Чехова не ждал и не хотел. Он ревновал Антошу Чехонте не только к другим изданиям, но и к рассказам, в которых его ухо улавливало нечто новое, странное, как будто бы и «осколочное», а все-таки чем-то непохожее, иное. Так утки и утята в знаменитой сказке враждебно смотрели на молодого лебедя, считая его неправильным утенком.

Лейкин хотел задержать рост Чехова, стиснуть молодого сотрудника в рамках «осколочных» традиций. Он все надеялся на то, что Антоша Чехонте, — как надеялась утка в сказке о гадком утенке, — «со временем выровняется и станет поменьше». Он был далек от мысли, что рядом с ним творится чудо рождения и созревания великого художника.

Его давление на Чехова вовсе не было безобидным. Нет, он

энергично, суетливо боролся за своего, понятного ему Антошу Чехонте. Он давил на молодого писателя не только своим авторитетом столичной знаменитости, — Лейкин пытался запугивать Чехова, внушая ему, что и все общественное мнение столицы невысоко расценивает те рассказы Антоши Чехонте, в которых он отступает от «осколочной» программы.

Иногда Лейкин смешно обманывался. Он принимал за «осколочные» как раз такие рассказы Чехова, в которых и совершалось преображение «осколочного» жанра. Внешне эти рассказы выглядели, как обыкновенные, непритязательные юмористические пустяки.

Например, Лейкин снисходительно похвалил рассказ Чехова «Неосторожность», назвав его «премиленькой вещицей». Кроме смешного сюжета, он ничего не увидел в этом рассказе.

Вспомним содержание «Неосторожности». Этот рассказ характерен с интересующей нас точки зрения: как совершалось рождение великого художника, втиснутого в рамки рассказа-миниатюры пошловатых юмористических журнальчиков?

Герой «Неосторожности», Петр Петрович Стрижин, «тот самый, у которого в прошлом году украли новые калоши», вдовец, чье хозяйство ведет строгая свояченица, старая дева, вернулся однажды поздно ночью домой с крестин. Чувствуя, что недостаточно выпил в гостях, Стрижин нашел в шкафу керосин и, приняв его за водку, выпил целую рюмку. Поняв свою ошибку, страдая от сильной боли и от предсмертного ужаса, он бежит в комнату свояченицы, будит ее и рассказывает о случившемся.

«— Я… я, Дашенька, выпил керосину… — Вот еще! Нешто там подавали керосин?»

Узнав, в чем дело, Дашенька не только не входит в переживания Стрижина, но набрасывается на несчастного, ругая его на чем свет стоит за то, что он имел дерзкое намерение выпить водку без ее ведома. Стрижин бежит к докторам, но или не застает их дома, или не может достучаться. Он заходит в аптеку, где важный солидный фармацевт тоже бранит его за то, что он беспокоит людей по ночам. Помощи нет и здесь. Стрижин в отчаянии решает, что ему суждено умереть, пишет предсмертную записку и до утра ждет смерти. Утром, улыбаясь счастливой улыбкой чудом уцелевшего человека, он объясняет Дашеньке причину благополучного исхода тем, что, дескать, «кто ведет правильную и регулярную жизнь, дорогая сестрица, того никакая отрава не возьмет…

— Нет, это значит — керосин плохой! — вздыхала Дашенька, думая о расходах и глядя в одну точку. — Значит, лавочник мне дал не лучшего, а того, что полторы копейки фунт. Страдалица я,

несчастная, изверги-мучители, чтоб вам на том свете гак жилось, ироды окаянные…

И пошла, и пошла».

В рассказе есть все то, что можно было встретить в обычных «осколочных» рассказах. Сколько раз острили в юмористических журналах и над сварливыми хозяйками и над подвыпившим человеком, с которым происходят всяческие недоразумения! Но у Антоши Чехонте все это было преображено улыбкой над трагикомедией жизни «маленького человека». Этого и не заметил Лейкин. Не увидел он и того, что фигура Дашеньки — классическая фигура, с ее маниакальной ограниченностью, с этим взглядом, устремленным в одну точку, с этой страшной погруженностью в пустяки жизни. Лейкин ничего не заметил в рассказе, кроме забавности. Его взгляд, подобно взгляду Дашеньки, был устремлен в одну точку и замечал только пустяки, «осколки» жизни. Это был профессионально «осколочный» взгляд.

А Чехов сделал свое новаторское дело. «Низкий жанр» юмористической безделушки, крошечного рассказика он поднимал до высот шедевров мировой литературы, учился выражать в пределах этого жанра глубочайшие мысли, создавать монументальные образы.

Удивительно гармонирует со всем писательским и человеческим обликом Чехова даже эта скромность рождения его новаторского таланта. Он не претендовал ни на какие перевороты в литературе, он честно писал бытовые сценки, рассказики для юмористических журналов, выдержанные во всех правилах «низкого» жанра. Но его скромная бытовая сценка вдруг оказалась «Унтером Пришибеевым» — монументальным образом, стоящим в одном ряду с самыми знаменитыми сатирическими образами мировой литературы. Пришибеев — такое же популярное, всем знакомое лицо, как Чичиков, Собакевич, Ноздрев, Хлестаков, Иудушка Головлев, щедринские помпадуры. А ведь Пришибеев — не герой романа или повести, он всего лишь персонаж крошечной «бытовой сценки». Но мы знаем его характер, все его обличие. «Пришибеевщина» стала символом наглого и глупого самодовольства, самоуверенного невежества, хамского высокомерия, грубого и нелепого вмешательства не в свое дело, стремления «пресечь», подавить все живое. А для своего времени образ Пришибеева был символом всех реакционных сил эпохи с их стремлением «подморозить», остановить самую жизнь страны. Какая же сила мастерства нужна была для того, чтобы в крошечном рассказе соорудить такой классический монумент, создать такой выпуклый, многозначный характер!

Выглядел «Унтер Пришибеев» с внешней стороны совсем

скромно. Сколько печаталось в журналах и газетах бытовых сценок, в которых фигурировали отставные дядьки вроде Пришибеева, любители поучать «невежественный народ».

Многие читатели и критики и воспринимали Антошу Чехонте в общем ряду обычных поставщиков увеселительного чтива. Но читатели более чуткие все яснее начинали понимать, что перед ними нечто новое, только по внешности похожее на обыкновенное.

Лейкин же хотел именно и только обыкновенного. «Унтер Пришибеев» ему очень не понравился. У него было удивительное чутье наоборот: ему всегда почти безошибочно не нравилось как раз то новое, что Чехов вносил в «осколочные» жанры. Исключения были редки и лишь подтверждали правило: ведь «Неосторожность» понравилась Лейкину только потому, что он принял ее за вполне стандартный «осколочный» рассказ.

Если бы Антоша Чехонте слушался Лейкина, то он никогда не стал бы Чеховым.

А Лейкин имел данные для того, чтобы оказывать влияние на Антошу Чехонте. Много было общего в их судьбе. Одна и та же среда взрастила их. Оба сознавали свою противоположность дворянской литературе, чувствовали себя «плебеями» в литературе. Чехов в свои юные таганрогские годы зачитывался рассказами Лейкина, хотел писать, как Лейкин. Но и позже он ценил наблюдательность Лейкина, его характерность в изображении быта.

Если судить только с формально-литературной стороны, то Лейкин был прямым предшественником Чехова в области рассказа-миниатюры.

Помимо всего, он был опытным литератором.

Но Чехов раскусил Лейкина, понял, что за его внешним добродушием кроется, как написал он о Лейкине в одном из писем, «буржуа до мозга костей». Когда Чехов приходил к такому мнению о человеке, этот человек переставал интересовать его.

Борьба Лейкина с Чеховым, — а именно так можно охарактеризовать сущность их отношений, — имела глубокий смысл. Рассказ-миниатюра был лейкинским жанром. Он стал чеховским.

Введя «плебейский» жанр в высокую литературу, Чехов очистил его от буржуазной пошлости, доказал, что рассказик-миниатюра годится не только для высмеивания пьяных купцов, но что в его узенькие пределы можно вложить такое поэтическое содержание, которое по богатству равно повести, поэме, роману! Л. Мышковская в работе «Чехов и юмористические журналы 80-х годов» правильно подчеркивает, что Чехов произвел целую

революцию жанра.

Так поступает новатор. Он не тоскует о невозможном, а берет то, что предлагает ему жизнь, но переделывает, перемалывает, заново формирует весь материал.

Жизнь хотела заглушить чеховский талант сорной травой «лейкинщины», неподатливыми, жесткими, косными требованиями жанра юмористического рассказа, в размеры которого, казалось, просто невозможно вложить сколько-нибудь серьезное содержание. Сам Лейкин был живым воплощением этой косности, неподатливости. Чехов изнывал под тяжестью требований «лейкинского» жанра. В его письмах мы то и дело встречаем трагические жалобы на то, что ему приходится выбрасывать из своих рассказов самую суть. Что могло быть более вредным, более опасным для созревавшего таланта! Но Чехов сумел сделать опасное полезным для себя. Он заставил себя «смириться» перед требованиями жанра, надел тяжелые вериги. Но он «смирился» для того, чтобы вступить в упорную борьбу с сопротивлявшимся материалом. Он исподволь, изнутри начал терпеливо изучать хитрые законы маленького рассказа, раскрывать его скрытые возможности. Прошло время — и жанр смирился перед волей гения. Материал стал податливым в руках мастера.

В маленьких рассказиках Чехов научился передавать всю жизнь человека в течение самого потока жизни. Крошечный рассказик поднялся до высоты эпического повествования. Чехов стал творцом нового вида литературы — маленького рассказа, вбирающего в себя повесть и роман. И то, что приносило ему страдание, — необходимость беспощадно сокращать, вымарывать, выбрасывать — теперь превратилось в закон творчества. В его письмах, высказываниях, записях появились по-суворовски лаконичные и выразительные изречения, формулы стиля: «Краткость — сестра талантам. «Искусство писать — это искусство сокращать». «Писать талантливо, т. е. коротко». «Умею коротко говорить о длинных вещах». Последняя формула точно определяет сущность достигнутого Чеховым необыкновенного мастерства.

Чехов добился небывалой в литературе емкости, вместительности формы. За короткими пейзажами, диалогами, маленькими деталями, незначительными репликами читатель всегда угадывает не названные автором, но ясно видимые глубины жизни.

Таково было литературное значение новаторского труда Чехова. Не меньшим было его общественное значение.

Чехов сказал как-то в письме к Лейкину, что он завидует

тому, что Лейкин родился раньше его, застал эпоху шестидесятых годов, когда дышалось свободнее, не так свирепствовала цензура и могла существовать настоящая сатира. Чехов не сознавал всего значения своего труда. В Победоносцевскую эпоху он возрождал славные традиции русской сатирической литературы. В «Осколках» и «Развлечениях» он ухитрялся бичевать уродство общественных форм, как довольно точно охарактеризовала победоносцевская цензура тему «Унтера Пришибеева». Уже в молодые годы он становится воплощением непобедимой моральной силы русского народа и его литературы, которая даже в самое мрачное время продолжала борьбу за правду и свободу, против всех сил лжи, мракобесия, угнетения.

Разве такое произведение, как «Хамелеон», не достойно встать в один ряд с созданиями щедринского гения? Изумительно общественное чутье молодого Чехова, попадавшего стрелами своей сатиры в главные мишени эпохи. Наряду с фигурой Пришибеева фигура «Хамелеона» была исключительно характерной для эпохи расцвета ренегатства, приспособления к гнусной действительности, переметываний, «тушинских перелетов» неустойчивых душ. «Хамелеон» — такой же монументальный сатирический памятник эпохи, как и «Унтер Пришибеев».

А. П. Чехов — студент (1881)

1883–1885 годы были годами шедевров чеховской сатиры: «Дочь Альбиона», «Толстый и тонкий», «В ландо», «Экзамен на чин», «Говорить или молчать?», «Маска», «Свистуны», «Смерть чиновника», «В бане».

Изучая рассказы Антоши Чехонте, поражаешься ранней зрелости художника. В три-четыре года Чехов превратился в сложившегося замечательного мастера. Только зрелый, мудрый художник мог создать «Злоумышленника» или «Дочь Альбиона». Ранняя художественная зрелость Чехова может сравниваться лишь с ранней художественной зрелостью Пушкина, Лермонтова.

Эта зрелость далась Чехову ценою упорного труда. Современники свидетельствуют, что уже в «осколочный» период Чехов отказался от «беззаботности», которая характеризовала начало его писательства.

«Чехов не был, — пишет А. С. Лазарев — Грузинский, — скороспелым баловнем фортуны и успеха добился медленным, тяжелым, почти «каторжным» трудом, как определял его труд в письме ко мне ранее меня познакомившийся с Чеховым петербургский журналист и секретарь «Осколков» — Билибин».

«Медленный» — не значит в данном случае долговременный; это значит упорный. Так же как Чехов научился вкладывать огромное содержание в коротенькие рассказы, «прессовать» их, делать предельно емкими, вместительными, точно так же он сумел сделать предельно вместительным время, сократив, сжав до предела путь, отделяющий дебютанта от зрелого мастера.

Н. А. Лейкин

Правда, пока Чехов проявляет себя почти исключительно в области сатиры и юмора. Но в его рассказах все уменьшается жанровая ограниченность, в них появляется все большее и большее богатство жизненных красок, в них чувствуется глубокая трагическая тема, на которую указывал Горький.

«Почтеннейшая публика, читая «Дочь Альбиона», — писал Горький, — смеется и едва ли видит в этом рассказе гнуснейшее издевательство сытого барина над человеком одиноким, всему и

всем чужим. И в каждом из юмористических рассказов Антона Павловича я слышу тихий, глубокий вздох чистого, истинно-человеческого сердца… Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно-правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины».

Уже в ранних рассказах Чехов выступает как художественный представитель «маленьких людей», их друг и защитник.

К некоему «милостивому государю» (рассказ «Баран и барышня»), на «сытой, лоснящейся физиономии» которого была написана смертельная послеобеденная скука, пришла бедно одетая барышня. Она робко просит у него билет для бесплатного проезда на родину. Она слышала, что он оказывает такую благотворительную помощь, а у нее заболела на родине мать. «Милостивый государь» рад развлечению. Он расспрашивает девушку, где о «а служит, сколько получает жалованья, кто ее жених. Она доверчиво выкладывает всю свою жизнь, читает письмо, полученное от родителей. Долго длится беседа. Пробило восемь часов. «Милостивый государь поднимается.

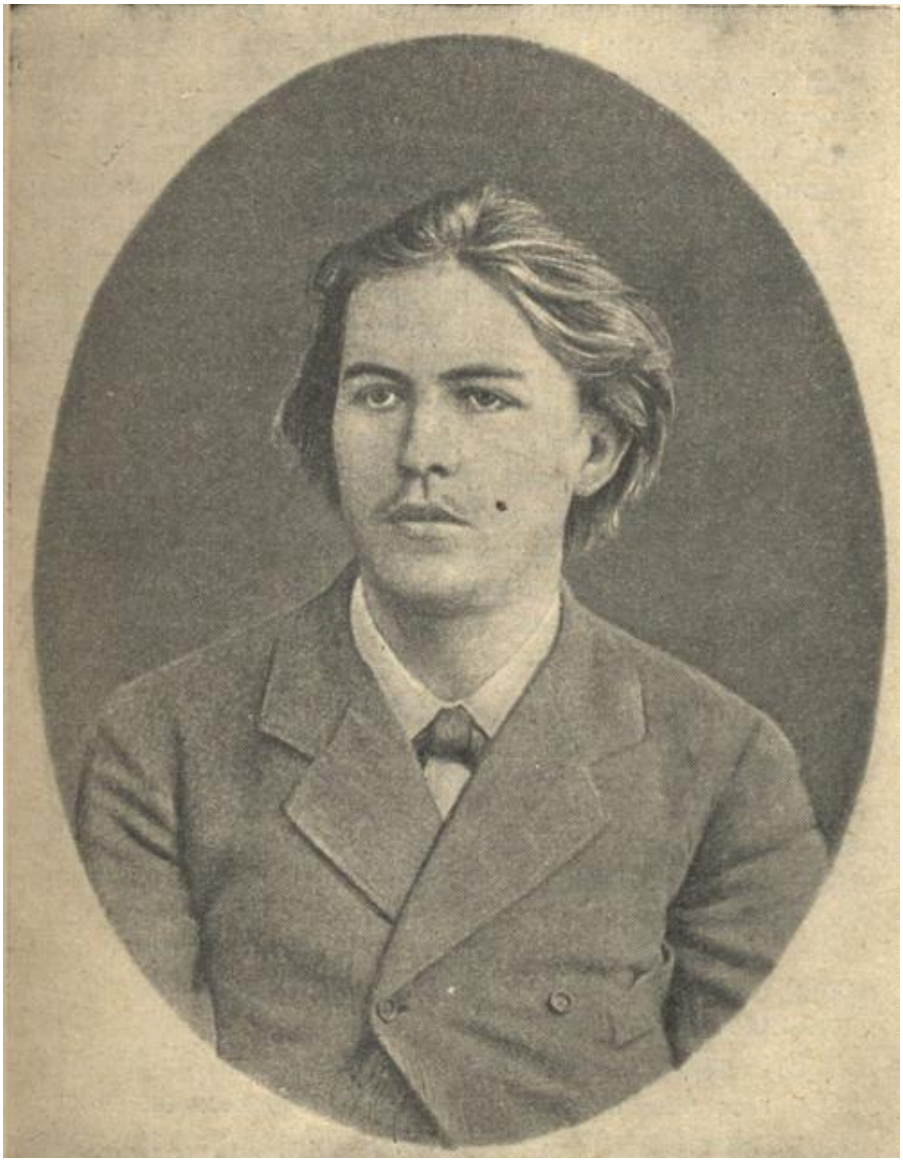
«— В театре уже началось… Прощайте, Марья Ефимовна!

— Так я могу надеяться? — спросила барышня, поднимаясь.

— На что-с?

— На то, что вы мне дадите бесплатный билет…»

Посмеиваясь, он объясняет ей, что она ошиблась адресом: железнодорожник, который может помочь ей, живет в другом подъезде. «У другого подъезда ей сказали, что он уехал в половине восьмого в Москву».



А. П. Чехов (1883)

Сытая пошлость с ее равнодушным презрением к «маленьким людям», к «мелюзге» (название одного из ранних чеховских рассказов) нашла в лице Антоши Чехонте непримиримого врага. Он великолепно владел оружием сдержанного, как будто холодного презрения. Таков, например, рассказ «Свистуны» — о двух господах, помещике и его брате, ученом, приехавшем погостить в имение. Они философствуют в славянофильском духе о замечательных свойствах «простого русского народа»,

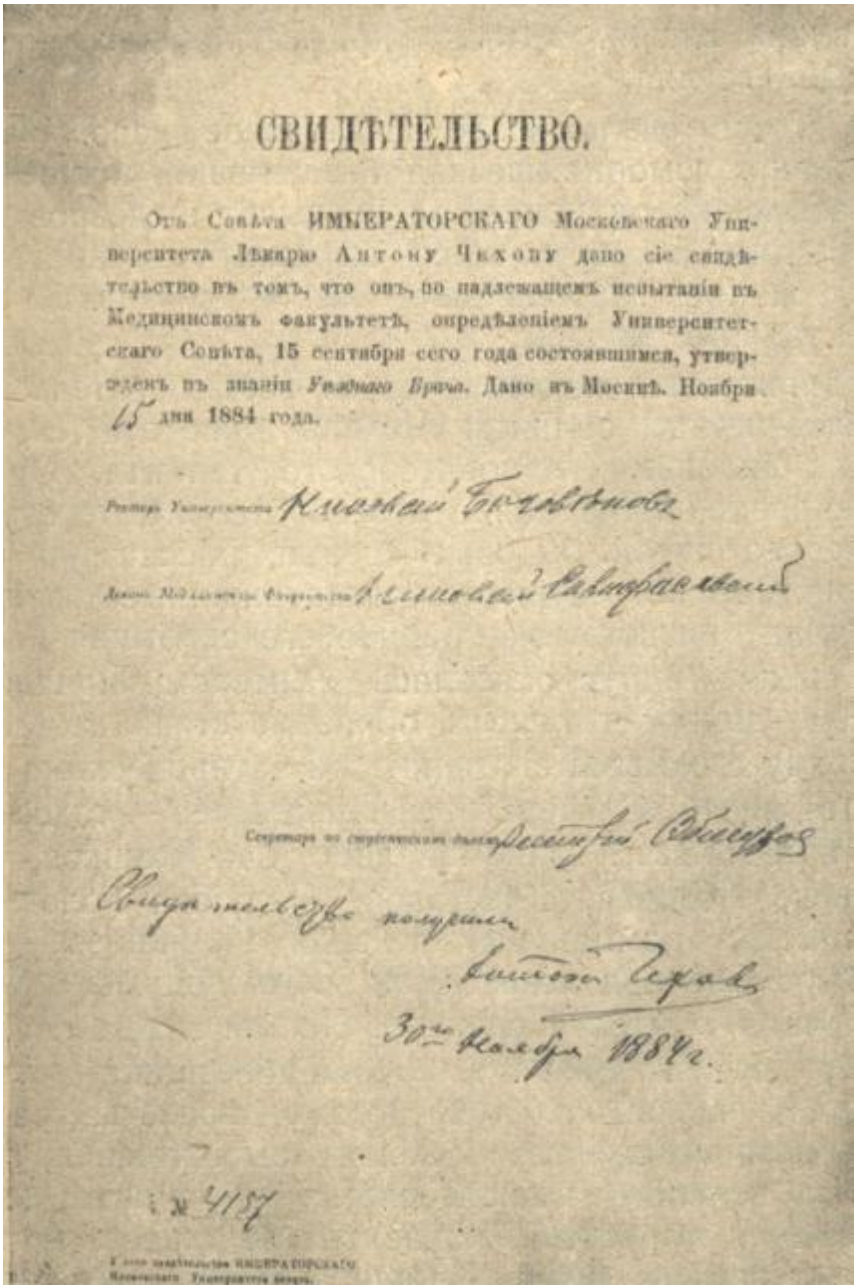
умиляются моральной чистоте русского крестьянина и т. п. и заставляют голодных «девок», которых они отрывают от обеда, петь и водить перед ними хороводы. «Девками» любуются они отнюдь не только с эстетическим бескорыстием… У Чехова названия удивительно точно соответствуют настроению рассказов. «Свистуны!» — с презрением скажет читатель вслед за автором.

Сатира Чехова отличалась от гоголевской и щедринской сатиры тем, что в ней почти совсем не было художественного преувеличения — гиперболы. Гоголевские сатирические образы — и Хлестаков, и Ноздрев, и Плюшкин, и Манилов, и Коробочка, и Собакевич — все они выражают реальное зло жизни, но представленное, если употребить термин кино, в «крупном плане». Гоголь доводил до логического конца пороки человека собственнического общества, приводил их к абсурду; он обнажал внутреннюю нелепость, например, скупости (Плюшкин), доводя этот порок до такой высокой степени сосредоточения в одном лице, какая редко может встретиться в повседневной действительности. Плюшкинство можно было встретить у многих. Плюшкиных было не так уж много. От этого Плюшкин, конечно, не переставал быть типическим образом. Но это был скорее тип определенного порока, чем обыкновенный человеческий тип. То же самое можно сказать, например, о Манилове. Маниловщину — бездеятельную, нелепую, чуждую реальной жизни, слащавую мечтательность — можно было встретить не так уж редко. Гоголевский Манилов собрал в себе эти черты в таком сгущенном виде, что стал как бы «идеальным» выражением порока. Гоголь был великим мастером гиперболы — художественного преувеличения. Его типы были более верны самим себе, чем это бывает в повседневной жизни.

В щедринской сатире прием гиперболы, художественной условности играл еще большую роль.

Сатирические образы Чехова не гиперболизированы, они точно соответствуют реальным пропорциям жизни. И «милостивые государи», и «свистуны», и Пришибеевы — все они были обычными фигурами тогдашней действительности, только освещенными художественным рентгеном, проникавшим в самую глубь характеров и явлений.

Это отличие сатиры Чехова связано со своеобразием всего его стиля.



СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Отъ Совѣта ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета Лѣкарю Антону Чехову дано сіе свидѣтельство въ томъ, что онъ, по надлежащемъ испытаніи въ Медицинскомъ факультетѣ, опредѣленіемъ Университетскаго Совѣта, 15 сентября сего года состоявшимся, утвержденъ въ званіи *Уѣзднаго Врача*. Дано въ Москвѣ. Ноября 15 дня 1884 года.

Ректоръ Университета Ключевскій Богословскій

Деканъ Медицинскаго Факультета Ключевскій Склифосовскій

Секретарь по студенческимъ дѣламъ Ассистентъ Обольяновъ

Свидѣтельство получилъ Антонъ Чеховъ

30го Ноября 1884г.

№ 4157

Свидетельство на звание врача, выданное А. П. Чехову Московским университетом (1884)

Чехов — изобразитель обыкновенной жизни. И о самом мрачном, о самом ужасном в этой обыкновенной жизни он рассказывает с такой простотой, с такой «обыденностью» интонации, что уже одно это создает впечатление типичности,

повседневности ужасного в тогдашней действительности.

Так Чехов становился все более близким и нужным читателю, «маленькому человеку», мечтавшему о своей литературе, которая рассказывала бы о его трудной жизни.

Но сам Чехов был далек от понимания своей необходимости, ценности для читателя. Он не мог не чувствовать себя одиноким.

Между писателем и читателем не существовало тогда живой связи. Прошел длинный ряд лет, прежде чем Чехов смог почувствовать, что его творчество кому-то нужно и близко, да и то он никогда не был вполне уверен в этом. До самых последних дней своей жизни Антон Павлович был далек от ясного, полного понимания всего величия своего труда. Он считал себя порядочным, добросовестным литератором — и только.

В первое же десятилетие своего писательского пути он почти совсем не чувствовал отношения к нему читателя.

Среда, непосредственно окружавшая его в первые годы писательства, была средой мелких газетчиков, поденщиков буржуазной прессы, журнальных ремесленников. Чехов писал Александру, что газетчик значит «по меньшей мере жулик», и скорбел о том, что он находится в «ихней компании», пожимает им руки и, — невесело шутил он, — «говорят, издали стал походить на жулика». И он выражает твердую уверенность в том, что «рано или поздно изолирует себя». «Я газетчик, потому что много пишу, но это временно… Оным не умру». Лучшие из этой среды, честные, умные люди, но не обладавшие ни особенно сильным талантом, ни особенно сильной волей, не имевшие возможности «изолировать» себя, постепенно опошливались или спивались, рано погибали. Такова, например, была судьба одного из приятелей Чехова — поэта Пальмина. Это был «шестидесятник» по всему своему облику и убеждениям. Он писал стихи в некрасовской традиции, цензоры считали его «красным» и говорили, что «яд каплет между его строками». Это был мягкий, деликатный человек, боявшийся, как чумы, пошлости и грубости, близкий по своему душевному складу многим чеховским героям. Некоторые детали в образе доктора Рагина из «Палаты № 6» навеяны наблюдениями Чехова над Пальминым. Чехов писал о нем другому своему приятелю, секретарю редакции «Осколков» Билибину:

«Пальмин — это тип поэта, если Вы допускаете существование такого типа. Личность поэтическая, вечно восторженная, набитая по горло темами и идеями… Беседа с ним не утомляет. Правда, беседуя с ним, приходится пить много, но зато можете быть уверены, что за все три-четыре часа беседы Вы не услышите ни одного слова лжи, ни одной пошлой фразы, а это

стоит трезвости».

Если мы вспомним ненависть Чехова ко лжи и пошлости, — а в газетно-журнальной среде он встречался с ними на каждом шагу, — то мы поймем, какое удовольствие испытывал он от общения с порядочным, умным, поэтическим Пальминым. Но этот человек опускался с каждым днем. Его пьянство становилось все более диким. Однажды в пьяном виде он проломил себе череп, и Чехов, в качестве врача, долго мучился с ним. Пальмин умер рано, не использовав своих способностей, не осуществив себя самого.

Друзей, которые были бы способны глубоко понять и оценить его труд, у Чехова не было.

Критика не могла не усиливать в нем чувства одиночества.

Тогдашняя либеральная и либерально-народническая критика была не способна оценить его талант. Самые влиятельные критики того времени, в числе которых был лидер народничества восьмидесятых годов Н. К. Михайловский, видели в молодом Чехове просто талантливого развлекателя, отличавшегося от других развлекателей только своей порядочностью. Нам сейчас кажется диким, что такие опенки Чехова давались в печати после «Хамелеона», «Унтера Пришибеева», «Дочери Альбиона».

Критиков вводили в заблуждение и «осколочное» окружение, в котором появлялись чеховские рассказы, и чеховская манера, внешне не отличавшаяся от юмористического рассказа о пустяках.

Грубое непонимание значения нового богатыря русской литературы продолжалось в течение всей жизни Чехова. Михайловский считал его безидейным писателем, не знающим, куда и зачем он бредет по литературной дороге. Критика не понимала его даже тогда, когда она шумно восхищалась им, и поэтому ее похвалы так же не могли радовать Антона Павловича, как и ее брань. Он шутя говорил впоследствии Горькому, что из всех критиков на него произвел впечатление только Скабичевский предсказанием, что Чехов умрет в пьяном виде под забором.

Молодой писатель расценивал свою литературную работу как труд одного из рядовых литераторов-юмористов. Он, конечно, не мог считать себя представителем «цеха газетных клоунов», как писали о нем критики. Он резко отделял себя от этого цеха. Но если бы кто-нибудь сказал ему, что он уже стал создателем классических произведений, то он рассмеялся бы своим веселым, искренним смехом.

Однако и в этот период, когда Чехов даже еще и не предполагал, что литература станет главным делом его жизни, все еще считая таким делом медицину, он уже глубоко сознавал

свою ответственность перед читателем. Правда, это была в его глазах лишь ответственность одного из рядовых юмористических литераторов. Но тем более характерно для Чехова его сознание писательской ответственности даже и в этот период, его рабочее отношение к своей юмористике как к труду, который при всем своем скромном, ограниченном значении должен выполняться добросовестно и честно.

Это отношение к своим обязанностям юмориста он высказал в одном из рассказов 1883 года — «Марья Ивановна». Рассказ неожиданен для Чехова, всегда отличавшегося нелюбовью к каким бы то ни было личным авторским высказываниям и сентенциям, к какому бы то ни было не то что подчеркиванию, но даже и обнаружению авторской личности в произведениях. Здесь же он почувствовал потребность высказаться перед читателем. Вот отрывок из «Марьи Ивановны»:

«Мы все, сколько нас есть на Руси, пишущие по смешной части, такие же люди — человеки, как и вы, как и ваш брат, как и ваша свояченица. У нас такие же нервы, такие же печенки и селезенки. По нашим спинам бегают те же самые мурашки, что и по вашим. Нас мучит то же самое, что и вас. Вообразите же себе, что мы все, пишущие по смешной части, повержены в скорбь закрытием, например, в Москве детской лечебницы и тем, что смертные продолжают еще брать взятки, хотя и читали Гоголя. Скорбь, допустим, великая, проникновенная и за душу рвущая. И если мы теперь… поддадимся этой скорби и перестанем писать в ожидании открытия новой лечебницы, то по шапке всю существующую юмористику!

Д. В. Григорович. С фотографии, подаренной Д. В. Григоровичем А. П. Чехову с надписью: «От старого писателя на память молодому таланту»

А ее нельзя по шапке, читатель. Хотя она и маленькая и серенькая, хотя она и не возбуждает смеха, кривящего лицевые мускулы и вывихивающего челюсти, а все-таки она есть и делает свое дело. Без нее нельзя… Если мы уйдем и оставим поле

сражения хоть на минуту, то нас тотчас же заменят шуты в дурацких колпаках, с лошадиными бубенчиками да юнкера, описывающие свои нелепые любовные похождения по команде: левой! правой!

Стало быть, я должен писать, несмотря ни на измену жены, ни на перемежающуюся лихорадку. Должен, как могу и как умею. Даже при невозможности вышеописанных комбинаций я должен писать, не переставая».

Уже тогда, как видим, для Чехова его сотрудничество в юмористических журналах было полем сражения — против лжи и пошлости. Он чувствует свой моральный долг перед читателем, перед близкой его сердцу «мелюзгой», сознает свою обязанность облагораживать юмористику.

Лейкину очень не понравилось это обращение к читателю. «Рассказ Ваш «Марья Ивановна», — писал он Чехову, — я не нашел удобным поместить в «Осколках». Простите великодушно, но он уж очень интимно написан, а я этого избегаю в «Осколках».

Он хотел только смешить читателя. И, быть может, он догадывался, что «интимный» разговор Чехова с читателем был направлен и против него, Лейкина. «Марья Ивановна» появилась в «Будильнике».

Мастер

Чувство писательской ответственности особенно возросло у Чехова после серьезного события в его жизни, происшедшего весной 1886 года. К нему пришла неожиданная радость: письмо из Петербурга от маститого писателя Григоровича, автора знаменитого в свое время «Антона Горемыки», приятеля Белинского, Достоевского и других прославленных русских писателей. Григорович восторженно приветствовал талант Чехова, заклинал его не разменяться на пустяки, *уважать* свой талант, накапливать силы для «истинно художественных произведений» и предсказывал ему большое будущее.

Мы знаем, что всякая ласка воспринималась Чеховым как нечто непривычное, знаем и его чувство одиночества и его более чем скромное представление о значении своего писательства. (А тут признанный всеми литератор вдруг посылает отечески ласковое письмо «осколочнику», «развлекателю», далекому от «большой литературы»! Понятно, что письмо произвело на Чехова огромное впечатление.

«Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовеститель, — отвечает он Григоровичу, — поразило меня, как молния. Я едва не заплакал, разволновался и теперь чувствую, что оно оставило глубокий след в моей душе… Я как в чаду. Нет у меня сил судить, заслужена мною эта высокая награда или нет. Повторяю только, что она меня поразила.

Если у меня есть дар, который следует уважать, то, каюсь перед чистотою Вашего сердца, я доселе не уважал его. Я чувствовал, что он у меня есть, но привык считать его ничтожным. Чтобы быть к себе несправедливым, крайне мнительным и подозрительным, для организма достаточно причин чисто внешнего свойства… А таких причин, как теперь припоминаю, у меня достаточно. Все мои близкие всегда относились снисходительно к моему авторству и не переставали дружески советовать мне не менять настоящее дело на бумагомаранье. У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника… За пять лет моего шатанья по газетам я успел проникнуться этим общим взглядом на свою литературную мелкость, скоро привык снисходительно смотреть на свои работы и — пошла писать! Это первая причина… Вторая — я врач и по уши втянулся в свою медицину, так что поговорка о двух зайцах никому другому не мешала так спать, как мне.

Пишу все это для того только, чтобы хотя немного оправдаться перед Вами в своем тяжком грехе. Доселе относился я к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря… Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, бог знает почему, берег и тщательно прятал».

Отвечая на призыв Григоровича бросить срочную работу и лучше голодать, чем растрачивать талант на пустячные юмористические поделки, Антон Павлович пишет:

«Я непрочь голодать, как уже голодал, но не во мне дело». Он не посвящает Григоровича в свое положение кормильца большой семьи, которую он не может обречь на голод.

Чехов совершенно беспощаден к себе в этом письме, как он и всегда был суров и жесток в своих самооценках. Зная эту его черту, мы должны критически отнестись к его неумолимой самокритике. Мы не должны забывать, что к этому времени он уже был автором бессмертных, классических произведений и что сознание ответственности за свое писательство созрело у него задолго до письма Григоровича.

Письмо Григоровича пришло в ту пору, когда Чехов уже предчувствовал новый подъем своего творчества. Быть может, самое важное во всем его ответе Григоровичу заключено было в признании, что он бессознательно берег наиболее дорогие ему образы и картины для будущего. Он уже ощутил в себе новые творческие возможности. И как раз в это время пришло письмо, которое прояснило ему то, что он уже почувствовал в себе.

Уже в 1885 году начали появляться в печати первые зрелые чеховские рассказы нового типа, отличающиеся от прежних тем, что юмор и сатира уже не играют в них господствующей роли. К «чистой» сатире и к «чистому» юмору Чехов, начиная с 1887–1888 годов, возвращается очень редко. Юмор в его произведениях начинает играть новую роль: он или еще больше усиливает, оттеняет трагическое, или, наоборот, «смягчает» трагедию мудрой, светлой улыбкой.

Чехов вступал в тот период полноты, цельности в развитии своего таланта, когда стихия смешного уже совсем перестала вести в его произведениях самостоятельное существование, а подчинилась художественной цели изображения жизни во всей ее сложности.

Конечно, так бывало и в произведениях первого периода. Но тогда автор чувствовал себя прежде всего юмористом, Антошей Чехонте. Теперь он уже вполне осознанно ставит перед собою задачу изображения жизни во всем богатстве ее красок и мотивов. Так он становится из Антоши Чехонте Чеховым.

Даже если бы и не произошло этого перелома в его творчестве, даже если предположить, что он почему-либо навсегда перестал писать после первого пятилетия своего литературного пути, то и в таком случае мы должны были бы признать, что в русской литературе появился и рано закончил свое поприще великий художник, замечательный сатирик. А если допустить, что Чехов совсем не проявил себя в области сатиры, обнаружив свой талант только в области легкого, беззаботного юмора, то и в таком случае следовало бы признать, что русская литература дала миру первоклассного юмориста. Бунин правильно указал, что если бы Чехов «ничего не написал, кроме «Скоропостижной конской смерти» или «Романа с контрабасом», то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумать и уметь сказать хорошую нелепость, хорошую шутку могут только очень умные люди, те, у которых ум «по всем жилушкам переливается».

Но русская литература счастлива тем, что удивительный ум и талант Чехова завоевывали все новые и новые высоты творчества, никогда не довольствуясь достигнутым, решая новые, все более значительные задачи.

Одним из первых и уже вполне зрелых рассказов нового чеховского цикла был рассказ «Горе» (1885). Этот крошечный рассказ потрясает нас так, как если бы мы прочитали или просмотрели на сцене целую трагедию.

«Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости, везет свою больную старуху в земскую больницу».

В его воображении развертываются картины, как он привезет жену в больницу, что скажет доктору, как он изготовит доктору в благодарность за излечение старухи подарок — превосходный портсигар из карельской березы.

Снежный туман, метель, дорога ужасная.

Сорок лет прожил он со своей Матреной, и вот они промелькнули в пьяном полузабытьи, в нужде, драках, ссорах…

И ему хочется высказать старухе, что он «не такой», каким казался ей все эти сорок лет, что он жалеет и любит ее и что нет у него никого дороже ее. Но поздно, поздно! На ее лице уже не тает снег…

«И токарь плачет… Он думает: как на этом свете все быстро делается! Не успело еще начаться его горе, как уже готова развязка». Не успел он пожить со старухой, высказаться, пожалеть ее, как она уже умерла… «Жить бы сызнова…» — Думаёт токарь.

Он поворачивает назад, задремывая в своем тягостном раздумье.

А просыпается он в больнице, и доктор говорит ему:

«— Прощайся с руками и ногами… Отморозил! Ну, ну… Чего ж ты плачешь? Пожил, и слава богу! Небось, шесть десятков прожил — будет с тебя!

— Горе!.. Вашескородие, горе ведь! Простите великодушно! Еще бы годочков пять-шесть.

— Зачем?

— Лошадь-то чужая, отдать надо… Старуху хоронить… И как на этом свете все скоро делается! Ваше высокородие! Павел Иваныч! Портсигарчик из карельской березы наилучший! Крокетик выточу…

Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарю — аминь!»

Вся жизнь человека, как в романе, прошла перед нами в этой миниатюре. И как быстро прошла она! Токарь и не заметил.

«Как на этом свете все быстро делается!» В этих словах заключен трагический смысл рассказа.

С неотразимой, страшной силой простоты передает нам художник неумолимую катастрофичность, роковую быстроту событий, резко прерывающих инерцию привычной, обыденной жизни. Пересечение инерции обыденной жизни с катастрофичностью изменений — это и есть художественный нерв рассказа, его поэтическая суть. Именно здесь и сливается юмор с трагедией в одно целое.

По инерции продолжает ещё брести лошаденка по направлению к больнице, когда старуха уже умерла. По инерции продолжают вертеться в голове токаря прежние мысли о портсигаре из карельской березы, который он подарит доктору, в то время когда уже нет у него ни старухи, ни рук, которыми он мог бы сделать портсигар.

В маленьком рассказе — две катастрофы: смерть старухи и неожиданная инвалидность токаря. Впечатление роковой быстроты хода событий усиливается у читателя тем, что герой рассказа еще продолжает переживать первую катастрофу, не может привыкнуть к ней, в то время как к нему уже пришла вторая.

Пальмин, с его тонким чувством поэтического, так отозвался в письме к Чехову о «Горе»: «По-моему, это лучшее, что когда-нибудь вы до сих пор писали. Странное впечатление производит этот полный жизненной правды очерк; становится и смешно и грустно. Тут, как и в народной жизни, смешное переплетается с мрачным».

Переплетение, точнее, даже полное слияние юмора с

трагедией у Чехова происходит так незаметно, с такой естественной простотой, что вы не знаете: плакать вам или смеяться? Эта особенность чеховского творчества станет в дальнейшем главной отличительной чертой и его драматургии, и долго еще — вплоть до наших дней и, конечно, за их пределами! — будут ломать головы постановщики чеховских пьес над вопросом, комедия перед ними или трагедия, не зная, плакать надо или смеяться.

Чехов потому и не придавал значения жанровому определению своих пьес. «Чайку», в которой так много трагического, он назвал комедией, а «Три сестры», которые он настойчиво характеризовал как комедию, даже водевиль, назвал драмой. Чехов ввел новый эстетический принцип, согласно которому трагическое и комическое не отделены друг от друга стеною, а представляют собою лишь две стороны одного и того же явления жизни, имеющего и свою трагическую и свою комическую стороны. Любое явление, с точки зрения Чехова, может быть рассматриваемо одновременно и в трагическом и в комическом аспектах.

«В жизни… — говорил он, — все перемешано глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы…»

Эту последнюю фразу он повторял часто, а в «Чайке» вложил ее в уста Треплеву и заставил его тоже повторять эту фразу.

Уже в рассказах 1885 года Чехов наметил те неповторимые новаторские особенности своего стиля, которые с особенной ясностью сказались в зрелом периоде его творчества и прежде всего в его драматургии. Второй период чеховского творчества начался с того, что была устранена односторонность, заключавшаяся в подчеркивании преимущественно комической или сатирической стороны изображавшихся явлений жизни. Чехов почувствовал, наряду с комической, и трагическую сторону тех противоречий действительности, которые он рисовал, понял переплетенность, взаимную связанность обеих сторон. Так возникает «Горе».

Вчитайтесь в приведенный диалог токаря и врача.

Как-то совсем незаметно для вас он превращается из разговора больного с врачом в разговор человека со своей судьбой. Подумайте, в самом деле, о чем просит токарь доктора! Ведь он просит «простить великодушно» все ошибки его жизни, дать ему еще пять-шесть годочков пожить, поработать. А доктор, превращающийся в судьбу, спрашивает его: «Зачем?» — как будто

доктор при желании мог бы удовлетворить просьбу человека — вернуть ему прожитую жизнь. И участникам этой странной беседы не приходит в голову сомнение в праве доктора прощать или не прощать, возвращать или не возвращать прожитые годы. Когда вы вдумаетесь во все это, то у вас, наверное, появится улыбка. Но что общего будет иметь эта улыбка с веселостью?

Таков трагический юмор Чехова.

Чехов всегда вводит странное и необычное удивительно просто, «без стука», без какого бы то ни было подчеркивания, не изменяя интонации рассказа о будничном, простейшем, повседневном. Такова ведь и сама жизнь! — как будто хочет он сказать. Она тоже «вводит» в нашу повседневность странное или ужасное без «подчеркиваний», без предварительного «стука» — увы! — без какого бы то ни было предупреждения, так что мы сначала и не замечаем, что к нам ворвалось нечто, прерывающее инерцию, ломающее все привычное.

Так же вот просто, «незаметно», без предупреждения ворвалось в жизнь токаря непоправимое горе.

В литературе еще не было ничего похожего на такое богатство миниатюрного рассказа, наполненного столь огромным философским, психологическим, художественным содержанием, где переплетается трагическое с комическим, где все заставляет нас думать о жизни, о людях, о нас самих! Разве не чувствуете вы, прочитав «Горе», непреодолимой потребности сказать и себе и вашим друзьям:

— Задумаемся над тем, «как на этом свете все быстро делается». Да, жизнь не бесконечна, как кажется в юности. Делайте, делайте скорее все светлое, человеческое, что можете сделать в вашей жизни для людей, а то так и не успеете, как не успел бедняга токарь сделать то, что украсило бы, очеловечило его жизнь!

К «Горю», к этому почти юношескому, но такому мудрому рассказу Чехова, уже можно было применить проникновенную характеристику, которую дал И. Е. Репин одному из наиболее зрелых созданий чеховского гения — «Палате № 6».

«Какая страшная сила впечатления поднимается из этой вещи! — писал великий живописец Чехову. — Даже просто непонятно, как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа вырастает в конце такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества… Какой вы силач!»

Только Чехов владел таким необычайным искусством поднимать незатейливое, житейски, будничное, простейшее содержание до высоты обобщений, касающихся самых главных,

коренных вопросов человеческой жизни.

Не менее замечателен рассказ «Тоска». Это повесть о старом петербургском ночном извозчике Ионе, у которого умер сын и которому некому рассказать о своей тоске. Все его попытки заговорить об этом с подгулявшими ночными седоками, с дворником, с молодым извозчиком разбиваются о стену человеческого равнодушия. А старику необходимо высказаться! Со всею силою передана эта необходимость. Вы почти физически чувствуете, как тоска распирает, переполняет Иону, как он не может сдерживать ее напор. Вы чувствуете половодье тоски! Кончается тем, что Иона рассказывает о своей тоске лошаденке.

«— …Теперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать… И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить… Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина…

Иона увлекается и рассказывает ей все».

Настроение этого рассказа иное, чем настроение «Горя». Тут нет резкой катастрофичности, неумолимости. Конец вызывает грустную, мягкую улыбку. Если в «Горе» юмор обострял трагичность сюжета, то в «Тоске» юмор, наоборот, смягчает трагическое, делает рассказ с его ночным пейзажем и светлой печалью музыкальным, вызывая впечатление ноктюрна.

Как никто другой во всей мировой литературе, Чехов раскрывал все богатство, бесконечное разнообразие тончайших оттенков юмора, этого благороднейшего, мудрого свойства человеческой души. Чеховский юмор глубоко национален; в его мягкости, суровости, широте раскрывается душа русского человека.

В 1886 году Чехов создает такие гениальные творения, как рассказы «Переполох», «Анюта», «Агафья», «Кошмар», «Святою ночью», «Знакомый мужчина», «Хористка», «Учитель», «В суде», а в 1887 году появляются «Враги», «Полинька», «Темнота», «Верочка», «Володя», «Счастье».

Все больше расширялся тематический кругозор молодого писателя. Этому сильно способствовало то обстоятельство, что, окончив в 1884 году курс университета, Антон Павлович приехал в тогдашний заштатный город Воскресенск под Москвой (ныне Истра), где его брат Иван Павлович получил должность учителя приходского училища. Антон Павлович вместе с семьей начал проживать под Воскресенском каждое лето, вплоть до 1887 года, снимая дачу в имении Бабкино у Киселевых, культурных помещиков. Киселева была детской писательницей.

Воскресенск и Бабкино сыграли большую роль в жизни Чехова. Здесь развилась и его любовь к среднерусской природе,

сделавшая его мастером русского пейзажа; здесь познакомился он со множеством людей разнообразнейших званий и профессий. Перед ним открылся целый новый мир — жизнь крестьян, земских врачей, помещиков, чиновников, учителей, офицеров. Он жадно изучал, исследовал действительность, причем вовсе не в качестве наблюдателя со стороны. Антон Павлович заведовал некоторое время земской лечебницей неподалеку от Воскресенска — в Звенигороде, принимал больных в Чикинской земской больнице, в двух верстах от Воскресенска. Земский врач был фигурой, тесно связанной со всей жизнью крестьянства. Перед Чеховым открылись драмы и трагедии тогдашней русской деревенской жизни, без глубокого знания которых он не мог бы написать такой рассказ, как «Горе». Без своего воскресенско — звенигородского жизненного опыта он не мог бы написать такие вещи, как «Хирургия», «Беглец», «Неприятность» и множество других рассказов, связанных с фигурой врача, с больницей. Не мог бы он написать без этого своего жизненного опыта и такой тонко-поэтический рассказ, как «Поцелуй», и пьесу «Три сестры». Для этих произведений требовалось знание офицерского быта. В окрестностях Воскресенска стояла артиллерийская батарея, которой командовал интеллигентный, живой, общительный офицер, полковник Маевский. Чехов сдружился с ним и его семьей.

В Звенигороде Антон Павлович усердно посещал заседания уездных судебных съездов, выступал на суде в качестве эксперта, ездил на вскрытия трупов (вспомним рассказы «Мертвое тело», «На вскрытии» и др.).

В Бабкине началась дружба Чехова со знаменитым русским живописцем Левитаном, жившим неподалеку и так же страстно, как и Антон Павлович, влюбленным в подмосковные пейзажи.

Для литературного и общественного развития Чехова Воскресенск и Бабкино были плодотворными. Чикинской земской больницей, где Чехов, начиная с 1881 года, участвовал в приеме больных, заведовал известный в то время земский врач П. А. Архангельский, общительный человек, около которого всегда собиралась для практики медицинская молодежь, — из нее многие сделались потом знаменитостями. Часто после трудового дня вся эта молодежь собиралась у одинокого Архангельского, устраивались вечеринки, на которых, как вспоминает М. П. Чехов, «говорилось много либерального и обсуждались выдающиеся произведения тогдашней беллетристики и научной литературы. Салтыков-Щедрин не сходил с уст — им положительно бредили. Тургеневым зачитывались».

М. П. Чехов дает ценный штрих мимоходом, не придавая ему

большого значения. А между тем атмосфера увлечения Щедриным, вольнолюбивых («либеральных», как он выражается) разговоров не могла пройти бесследно для Антона Павловича. Салтыков-Щедрин и Тургенев были близки Чехову уже на самых первых шагах его писательского пути.

В эти же годы он окончательно увидел свое призвание в литературе, а не в медицине. Поверив в то, что у него есть талант, он подумал прежде всего не о славе. Ему стало страшно при мысли о том, что, обладая даром влиять на души людей, он может принести и огромную пользу и огромный вред. Примечателен его рассказ «Дома» (1887), герой которого, прокурор, раздумывает над тем, «как еще мало осмысленной правды и уверенности даже в таких ответственных, страшных по результатам деятельностях, как педагогическая, юридическая, литературная».

Это — раздумье самого писателя, его чувство ответственности за свой талант перед читателем, перед народом. Под «осмысленной правдой и уверенностью» Чехов подразумевал ясную, продуманную, точную цель творчества, мировоззрение художника, идею, в духе которой писатель должен воспитывать читателя. Так начался его упорный труд выработки мировоззрения, мучительные поиски «общей идеи», о чем у нас будет подробная речь.

Все больше углублялось проникновение Чехова в жизнь и возрастало его литературное мастерство.

Зиму и осень Антон Павлович проводит в Москве, выезжает в Петербург. Это дает ему возможность быть не только художником провинциального города, деревни, усадьбы, но и художником большого города.

Он становится таким же тонким мастером городского пейзажа, как и сельского; по неуловимым штрихам всегда можно отличить в его рассказах, на московском или петербургском фоне развивается действие.

В своей сдержанной, как будто спокойно-бесстрастной манере Чехов обнажает темные, ужасные стороны жизни большого города, тщательно скрываемые язвы. Замечательно его уменье сохранять поэзию, музыкальность и — употребим слово, которое любил Чехов, — грацию при изображении даже наиболее грубых, самых низменных сторон жизни буржуазного города.

В рассказе «Припадок» Чехов в стиле и духе точного, бесстрастного, объективного исследования рисует жизнь московских домов терпимости. Достоевский посвятил ужасу проституции известные страницы «Преступления и наказания». Но его мучила при этом скорее тема общего человеческого

страдания и унижения, чем именно этот вид уничтожения, попирания всего человеческого. Читатель Достоевского чувствует не столько кошмар проституции, сколько океан всечеловеческих слез, страдание всего мира. Проституция не связывается в сознании читателя с образом Сони Мармеладовой.

Чехов конкретен. Он исследует именно данную сторону действительности. У него нет никакого «надлома», «надрыва». Он рисует спокойный, привычный автоматизм, будничную скуку жизни домов терпимости. «Грех» предстает в своей обыденности, тупости. И именно такое изображение оказывается ужасным. Именно будничность, спокойствие и потрясли героя рассказа, студента Васильева, в чьем образе Чехов воссоздал образ Гаршина с его особенно чуткой восприимчивостью к боли и страданию («Припадок» был предназначен Чеховым для сборника памяти Гаршина). Поразительное место в рассказе — это характеристика особенного «стиля» домов терпимости (Васильев вместе с приятелями-студентами переходит из одного дома в другой): какая-то непередаваемая, одинаковая во всех домах мертвенная пошлость, особенный аляповатый «вкус», нечто тупое и застывшее.

А над всей этой отвратительной грязью поднимается чистый, нежный, музыкальный образ ослепительно белого, молодого, пушистого первого снега. «И как может снег падать в этот переулок, — думал Васильев. — Будь прокляты эти дома».

Образ первого снега, образ свежей чистой прелести жизни, молодости, напоминает о том, какою прекрасной могла бы быть жизнь, оттеняет кромешный мрак постыдного преступления против человека и человечности. Мотив, связанный с образом снега, возникает в начале и в конце рассказа, варьируясь, как варьируется тема в музыкальном произведении.

Студенты идут поздним вечером по Тверскому бульвару; один из них, художник, студент Училища живописи и ваяния, напевает из «Русалки»:

«Невольно к этим Грустным берегам» — и тут возникает мотив снега. «Чувство, похожее на белый молодой пушистый снег», — такова поэтическая атмосфера в начале рассказа. А затем из светлого и чистого мотив снега превращается в тоскливый, гневный, перерастает в скорбь о непереносимом поругании жизни.

Только Чехов умел так соединять изображение самых грубых сторон, самых темных тупиков жизни с нежнейшей, тончайшей лирикой, с музыкальным изяществом.

Антон Павлович писал Плещееву о «Припадке». «Рассказ, совсем не подходящий для альманашно — семейного чтения, не

грациозный и отдает сыростью водосточных труб».

Но он был несправедлив к своему рассказу. Как и «Тоска», «Припадок», с его лирическим ночным городским пейзажем, с его лейтмотивом, глубоко музыкален. Невольно приходят слова Маяковского: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?»

Не случайно возникает образ Маяковского в связи с Чеховым. И тот и другой (если иметь в виду Маяковского дореволюционного периода) — поэты мелкого городского разнолюда, вводившие в литературу грубую реальность, «отдающую сыростью водосточных труб». И тот и другой были новаторами, осознававшими свою резкую противоположность предшествующей литературе «плебейскую» природу своего творчества, Конечно, у Чехова преобладают мотивы скорби и печали, в то время как у раннего Маяковского звучит лейтмотив бунта. Но все же недаром молодой бунтующий Маяковский так пристально вглядывался в Чехова, посвятил ему специальную статью, в которой — с тогдашними своими полемическими преувеличениями и формалистическими ошибками — сближал литературный труд Чехова со своим трудом.

Антон Павлович хорошо чувствовал новизну и «грубость» своего материала, своих тем и сюжетов в сравнении с традициями тургеневской и иной прозы, которую мы называем «дворянской»; называем так не потому, что эта литература якобы отстаивала узкие классовые интересы дворянства, как представляли в свое время вульгаризаторы, а потому, что она выросла на почве усадьбы, в «дворянских гнездах», выросла для того, чтобы улететь из этих гнезд на широкий простор общенародной жизни. Но, конечно, родимые пятна, классовая ограниченность не могли не сказываться в ней, Чехов понимал, что он в своем творчестве полемизирует с традициями и канонами, этой литературы, вводя в свою прозу грубость «водосточных труб». Особенно сложны были его отношения с тургеневской прозой. Он и восхищался ею и полемизировал с Тургеневым. В благоуханное творчество Тургенева просто не могли бы вместиться многие «грубые» чеховские темы и сюжеты. Чехова привлекали музыкальность, поэтичность, изящество тургеневской прозы. Но он соединял лирику, грацию, музыку со своим новым, «плебейским», «грубым» материалом.

В начале нового этапа своего литературного пути Чехов как будто с нарочитой остротой подчеркивает даже в самих названиях — «Горе», «Тоска» — противоположность своих новых тем тому внешне «беззаботному», веселому юмору, который окрашивал период Антоши Чехонте. Художник как-будто

проверяет свои силы в новой для него области — драматического и трагического (конечно, новизну здесь следует понимать условно, потому что уже юмор Антоши Чехонте знал и грусть, и скорбь, и горе, и тоску). В дальнейшем мы не встретим у Чехова подчеркивания того или другого поэтического настроения. Все теснее будут сливаться в его произведениях в одно целое все стороны жизни — и печальные и светлые.

Перестав быть Антошей Чехонте, Антон Павлович вовсе не отказался от тех художественных достижений, которых он добился в «осколочный» период. Он остался верен выработанным им приемам. Девиз «Краткость — сестра таланта» не только сохраняет всю свою силу, но и становится все более важным в глазах мастера. Он все больше и больше уплотняет свои рассказы, все глубже и вместе с тем яснее, прозрачнее становится подводное течение в его произведениях.

Чехов ввел новый пейзаж, отказавшись от тургеневского полного, обстоятельного описания разнообразных подробностей и заменив такое описание одной, наиболее выпуклой, наиболее характерной деталью. Он изложил принцип своего пейзажа в письме к Александру: для описания лунной ночи достаточно того, чтобы на плотине блестело горлышко от разбитой бутылки и чернела тень от мельничного колеса. Так он и нарисовал лунную ночь в своем рассказе «Волк». Об этом же говорит в «Чайке» молодой писатель Треплев, завидуя опытному писателю Тригорину: «Тригорин выработал себе прием, ему легко… У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса, — вот и лунная ночь готова».

Чехов отверг прежние приемы характеристики героев, когда писатель, прежде чем заставить своего героя действовать, подробно рассказывает его предшествующую биографию, знакомит с родителями, а то и с предками (излюбленный прием тургеневских характеристик). Чеховские герои всегда раскрываются в самом действии, в поступках или в мыслях и чувствах, непосредственно связанных с действием. Чехов — самый строгий мастер объективной школы в литературе, изучающей человека по его поведению.

Все это было созданием нового стиля. Но сам новатор, хотя и не мог не понимать, что он делает новое дело в литературе, очень скромно расценивал свое значение.

Когда в 1888 году Академия наук присудила Антону Павловичу за сборник рассказов, посланный на отзыв без ведома автора, половинную пушкинскую премию, он написал одному из своих приятелей-литераторов, Лазареву-Грузинскому, в ответ на поздравление:

«Конечно, премия — большая штука, и не для меня одного. Я счастлив, что указал многим путь к толстым журналам, и теперь не менее счастлив, что по моей милости те же самые многие могут рассчитывать на академические лавры. Все мною написанное забудется через 5-10 лет, но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга».

Итак, он видел свою единственную заслугу в том, что сумел заставить солидные, толстые журналы допустить на свои страницы «плебейский» жанр рассказа-миниатюры. До Чехова толстые журналы брезговали этим жанром, считая его несерьезным, нелитературным, отождествляя его с «лейкинщиной». Антон Павлович, конечно вполне правильно указывает свою заслугу. Но ведь она была только внешним выражением неизмеримо большей его заслуги перед русской и мировой литературой — заслуги, заключавшейся в том, что Чехов, говоря словами Маяковского, «сразу смазал карту будня», подняв жанр миниатюры на уровень монументальных литературных форм, на уровень великого эпоса русской жизни.

Чехов становится лучшим писателем низовой, разночинной демократической русской интеллигенции, выросшей и оформившейся в восьмидесятые годы, вместе с ускоренным ходом капиталистического развития России. В его творчестве отразились и все лучшие и слабые стороны русской трудовой, низовой интеллигенции, с ее демократичностью, отвращением к паразитизму, нежеланием итти на службу к собственническому обществу, к дворянству и буржуазии, недоверием к барскому и буржуазному либерализму, — и вместе с тем с характерной для мелкобуржуазной интеллигенции аполитичностью, отдаленностью от революционного пути и с неизбежными поэтому влияниями либеральных и отвлеченно-гуманистических представлений.

Но отражая эти слабости тогдашней интеллигенции, Чехов во многом идейно опережал ее. К нему целиком относится замечание Горького о том, что «психология старого русского литератора была шире и выше политических учений, которые тогда принимала интеллигенция».[8]

Его друзья и враги

Вместе с ростом художественного мастерства все более углублялся и образ любимого героя чеховского творчества, того «маленького» русского человека, во имя которого Чехов жил и творил, ответственность перед которым так глубоко чувствовал до конца своих дней.

Борьбу за «маленького человека», за его свободу и достоинство, за правду, за справедливость Чехов вел своими способами, отличными от прямого социального «проповедничества» Толстого, от открытой лирической патетики Гоголя, резкой, подчеркнутой, язвительной сатиры Щедрина, гражданской лирики Некрасова. Моральный, общественный, демократический пафос чеховского творчества был скрыт или под покровом светлого, беззаботного, иногда внешне легкомысленного юмора, или — а рассказах более позднего периода — в выработанных Чеховым приемах наружно бесстрастного, строго объективного повествования.

Но в каждой строчке, в каждом слове под этим покровом сдержанности и объективности можно было различить страстную любовь к трудовому человеку и презрение к его врагам — к пошлости, праздности, паразитизму.

Для представления и о сущности художественного метода Чехова, с его внешним «бесстрастием», и о том, кто был для Чехова другом, любимым героем и кто был для него врагом, рассмотрим один из рассказов 1887 года.

Название рассказа — «Враги».

В нем изображается горе земского врача Кирилова и горе барина Абогина. Пересечение двух несчастий составляет драматический узел рассказа.

У Кирилова, пожилого человека сорока четырех лет, умер от дифтерита его единственный ребенок, шестилетний мальчик.

У Абогина сбежала с любовником жена. Она притворилась смертельно больной, услала мужа за врачом, а сама тем временем покинула дом.

Кирилов подавлен, ошеломлен своим несчастьем. Все его мысли, движения автоматичны, он не в состоянии ни думать, ни говорить.

Когда неожиданно появившийся в его квартире Абогин начинает умолять его поехать спасать «умирающую» в имение Абогина, верст за пятнадцать, то Кирилов сначала даже не понимает, о чем идет речь. Затем он объясняет Абогину, что никак не может поехать, потому что умер его мальчик и больная

жена не может остаться одна в квартире. Но Абогин умоляет его «совершить подвиг». Наконец Кирилов соглашается. Когда они приезжают в усадьбу, обнаруживается коварная измена madame Абогиной. Обманутый муж потрясен. Он «вопит»:

«— Низость! Подлость, гаже чего не придумал бы, кажется, сам сатана! Услала затем, чтобы бежать, бежать с шутом, тупым клоуном, альфонсом! О, боже, лучше бы она умерла! Я не вынесу! Не вынесу я!»

Кирилов, все еще находящийся в забытьи, видит, что его не ведут к «больной», и до него как бы откуда-то издалека начинает доходить смысл слов Абогина, Кирилов постепенно, медленно выходит из своего состояния автоматизма.

«Доктор выпрямился. Его глаза замигали, налились слезами…

— Позвольте, как же это? — спросил он, с любопытством оглядываясь. — У меня умер ребенок, жена в тоске, одна на весь дом… Сам я едва стою на ногах, три ночи не спал… И что же? Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии, играть роль бутафорской вещи! Не… Не понимаю!» Абогин не слушает Кирилова, он продолжает вопить, ругать себя «колпаком», посвящает Кирилова в тайны своей любви. И доктор окончательно выходит из оцепенения. Он чувствует себя глубоко и тяжело оскорбленным.

«— Зачем вы все это говорите мне? Не желаю я слушать! Не желаю! — крикнул он и стукнул кулаком по столу. — Не нужны мне ваши пошлые тайны, чёрт бы их взял! Не смеете вы говорить мне эти пошлости! Или вы думаете, что я еще недостаточно оскорблен? Что я лакей, которого до конца можно оскорблять? Да?

Абогин попятился от Кирилова и изумленно уставился на него.

— Зачем вы меня сюда привезли? — продолжал доктор, тряся бородой. — Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете мелодрамы, то при чем тут я? Что у меня общего с вашими романами? Оставьте меня в покое! Упражняйтесь в благородном кулачестве, рисуйтесь гуманными идеями — играйте (доктор покосился на футляр с виолончелью) — играйте на контрабасах и тромбонах, жирейте, как каплуны, но не смейте глумиться над личностью! Не умеете уважать ее, так хоть избавьте ее от вашего внимания!

— Позвольте, что все это значит? — спросил Абогин, краснея».

Теперь уже Абогин, в свою очередь, выходит из того состояния, в котором люди не замечают ничего, кроме своего

несчастья.

«— А то значит, что низко и подло играть так людьми! Я врач, вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну, и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь!..

— Вы с ума сошли! — крикнул Абогин. — Не великодушно! Я сам глубоко несчастлив и… и…

— Несчастлив, — презрительно ухмыльнулся доктор. — Не трогайте этого слова, оно вас не касается. Шалопаи, которые не находят денег под вексель, тоже называют себя несчастными. Каплун, которого давит лишний жир, тоже несчастлив. Ничтожные люди!..

Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого».

Перед нами как будто вполне беспристрастный рассказ о том, как два культурных человека, под влиянием горя, делающего людей эгоистичными и не способными понять друг друга, тяжело и незаслуженно оскорбили друг друга. Обе стороны как будто в совершенно равном положении, у обоих героев весомые и, казалось бы, одинаково человечные причины горя. У одного умер единственный ребенок; другой грубо, цинично обманут страстно любимой женщиной, для которой он пожертвовал всем: служебной карьерой, музыкальными способностями, порвал со всей своей родней. Если уже решать, кто из них более несправедлив в грубой ссоре, то, по-видимому, не прав Кирилов. У него нет никаких оснований обвинять Абогина в том, что тот привез его для участия в пошлой истории. Приглашая Кирилова, Абогин был искренне убежден в опаснейшей болезни своей жены.

И, однако, все это лишь поверхность, внешний слой рассказа, как и явная неправота, несправедливость Кирилова — только внешняя, только формальная неправота.

Подлинная глубина, настоящая поэтическая сущность рассказа может обнаружиться лишь при анализе художественной конкретности, при разборе тех мельчайших поэтических частичек, сцепление которых и образует художественное произведение.

Поэтическая сущность рассказа становится ясной уже при сопоставлении двух картин горя. Вот картина горя Кирилова:

«Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва

уловимая красота человеческого горя, которую еще не скоро научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения: как когда-то, в свое время, прошла их молодость, как теперь, вместе с этим мальчиком, уходило навсегда в вечность и их право иметь детей!»

А вот картина горя Абогина. Он убедился в бегстве жены и вернулся в гостиную, где Кирилов ожидает, когда его поведут к больной.

«У порога этой двери стоял Абогин, но не тот, который вышел. Выражение сытости и тонкого изящества исчезло на нем, лицо его, и руки, и поза были исковерканы отвратительным выражением не то ужаса, не то мучительной физической боли».

В горе Абогина нет человеческой красоты, нет «лиризма», нет никакой поэзии. Музыке нечего делать с таким горем. И какой иронией оборачивается музыкальность Абогина!

Нам сразу становится ясным, что слова Кирилова о том, что Абогин не имеет права на несчастье, потому что и каплун, которого давит лишний жир, тоже «несчастлив», — что эти слова выражают самые глубокие, самые заветные чувства самого автора, что художник целиком на стороне Кирилова.

Красота человеческих чувств — у Кирилова. Абогина же горе только «отвратительно исковеркало».

Кирилов некрасив, сутуловат, одет неряшливо. «Что-то неприятно резкое, неласковое и суровое выражали его толстые, как у негра, губы, орлиный нос и вялый, равнодушный взгляд. Его нечесаная голова, впалые виски, преждевременные седины на длинной, узкой бороде, сквозь которую просвечивал подбородок, бледно-серый цвет кожи и небрежные, угловатые манеры — все это своею черствостью наводило на мысль о пережитой нужде, бездолье, об утомлении жизнью и людьми. Глядя на всю его сухую фигуру, не верилось, чтобы у этого человека была жена, чтобы он мог плакать о ребенке».

Абогин красив. У него облик не то изящного дилетанта, не то «свободного художника». «В его осанке, в плотно застегнутом сюртуке, в гриве и в лице чувствовалось что-то благородное, львиное… Даже бледность и детский страх, с какими он, раздеваясь, поглядывал вверх на лестницу (приехав вместе с Кириловым к себе домой. — В. Е.), не портили его осанки и не умаляли сытости, здоровья и апломба, какими дышала вся его фигура».

Замечательно, что именно сходство со львом усугубляет

впечатление пошлости от Абогина: это сходство только внешнее, только поверхностное, а, значит, и претенциозное.

Кирилов и его жена в своем горе «молчали», «не плакали», в то время как Абогин «продолжал вопить». И эта деталь тоже говорит о том, что Чехов, с его сдержанностью и отвращением к крикливому выражению чувств, всем своим сердцем на стороне Кирилова.

Когда Абогин умоляет Кирилова поехать к нему, «Абогин был искренен, но замечательно, какие бы фразы он ни говорил, все они выходили у него ходульными, бездушными, неуместно цветистыми и как будто даже оскорбляли и воздух докторской квартиры». Слова, которыми рассказывает Абогин об измене жены, тоже неуместно цветистые, затасканные. И мы понимаем, что Кирилов, с точки зрения самого автора, имел полное право сказать, что чти пошлые слова оскорбляют его.

Мы видим, что перед нами не рассказ о том, как два интеллигентных человека несправедливо оскорбили друг друга, а рассказ о том, как человеческое горе было оскорблено пошлостью.

Так постепенно разоблачается «красота» Абогина. Она оказывается только внешней, так же как и его музыкальность. Это не музыкальность натуры, души, а только «упражнение на контрабасах и тромбонах», как иронически говорит Кирилов. Потому-то, кстати сказать, Абогин — только дилетант. Он никогда не мог бы стать мастером, даже если бы и не жертвовал музыкой для легкомысленной барыньки. Как только дело дошло до кровных жизненных интересов Абогина, так и обнаружилась с особенной ясностью его немузыкальность, непоэтичность, вся его внутренняя пустота, ничтожность всей его жизни, поверхностность его «красоты».

Право на все человеческие чувства имеют только люди, связанные с трудом. Кирилов говорит от имени «всех вообще рабочих»; читатель чувствует — за ним массу трудовых русских людей, с их чувством человеческого достоинства, врожденным презрением к барству и паразитизму.

Только у людей труда — поэзия, красота, музыка жизни. Художник внушает читателю отвращение к внешней красоте, мнимой «поэтичности». Читатель чувствует, что она оскорбляет что-то глубоко человеческое, опошляет подлинную красоту.

С какой проникновенностью раскрывает Чехов, что сухость и черствость людей типа Кирилова, утомленных нуждой и трудом, — только внешняя черствость и «некрасивость», скрывающая глубокую человеческую красоту, в то время как «красота», «благородство» Абогиных-только внешняя мишура!

Так и неправота Кирилова — только внешняя неправота. Мы начинаем понимать, что хотя Абогин, приглашая Кирилова, и был искренне убежден в том, что он зовет врача к больной, все же с большой человеческой точки зрения Абогин и в самом деле не имел права вовлекать Кирилова, переживающего горе, в пошлую, некрасивую атмосферу всей той ничтожной жизни, в которой Абогин живет. Он не имел права требовать подвига от Кирилова.

Точно так же Кирилов только формально не прав, упрекая Абогина в том, что тот оскорбляет Кирилова, посвящая его в «пошлые тайны» своей любви. Абогин, разумеется, и не подозревает о том, что он оскорбляет Кирилова, он просто и даже по-дружески» делится с ним своим горем. И «не виноват» же он в том, что пошлость так и сочится из каждого его слова: ведь пошлость образует самый воздух всей его жизни! Да, конечно, Кирилов «несправедлив». Но какая же жалкая эта «правота» Абогина, заключающаяся в том, что он «не виноват» в своей пошлости!

Если же говорить не об этой пустячной, а о большой человеческой правоте, то Кирилов глубоко прав в своем возмущении тем, что его простое и святое горе отца оскорблено прикосновением, дыханием, голосом всей этой паразитической жизни с ее «духами и проституцией».

И, конечно, вовсе не случайно то, что несчастье Абогина оказалось на поверку фарсом: нельзя ждать ничего человечески серьезного, подлинно драматического) от ничтожной, пустой жизни Абогиных с их женами и любовниками жен. Просить у Кирилова «подвига», для того чтобы распахнуть перед ним двери в эту жалкую жизнь, — какая это в самом деле профанация человеческих чувств!

Нет такой мельчайшей детали в рассказе, которая не раскрывала бы человеческое достоинство Кирилова и паразитизм, пошлость Абогина. Вот, например, Кирилов, ожидая в гостиной Абогина, сидит в кресле и разглядывает «свои обожженные карболкой руки. Только мельком увидел он ярко-красный абажур, футляр от виолончели, да, покосившись в ту сторону, где тикали часы, он заметил чучело волка, такого же солидного и сытого, как сам Абогин».

Эти как бы невзначай, мимоходом брошенные штрихи: и обожженные карболкой руки трудового человека, столь странные в этой изящной гостиной, и неожиданное сближение Абогина с образом сытого волка — все эти детали раскрывают и силу презрения Чехова к тунеядству, барству и силу его любви к «маленькому», трудовому человеку.

Любовь и ненависть автора, как видим, не выражены прямо и

непосредственно в тексте: они живут как бы под текстом, в глубоком подводном течении рассказа. Эта особенность чеховского творчества и была впоследствии охарактеризована К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко как подтекст, или подводное течение.

Однако в субъективном сознании Чехов далек от тех резких выводов, которые вытекают из художественной правды, раскрытой в его рассказе. Ему казалось, что мысли, которые продумывал доктор по дороге к себе домой от Абогина, были «несправедливы и нечеловечно жестоки. Осудил он и Абогина, и его жену, и Папчинского (любовника Абогиной. — В. Е.), и всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами, и всю дорогу ненавидел их и презирал до боли в сердце. И в уме его сложилось крепкое убеждение об этих людях.

Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы».

Этот «примирительный» элемент, привнесенный Чеховым в рассказ, — элемент явно наносный, чуждый всей поэзии произведения, — мог отчасти объясняться и «умиротворяющими» влияниями толстовского учения, которые как раз в это время Чехов испытывал.

Так, создав в своем рассказе, в сущности, гневный, проникнутый презрением, острый памфлет на либерального барина, напоминающего нам фигуру графа Гейдена, получившую знаменитую характеристику Ленина, — Чехов тут же, в самом типичном либерально-гуманном духе, пытается смягчить свой гнев и презрение. Но, несмотря на это, мы понимаем и глубоко чувствуем, что-то крепкое убеждение, которое сложилось у Кирилова о людях, «живущих в полумраке и пахнущих духами», близко Чехову, что-то он всем сердцем сочувствует этому убеждению, несмотря на то, что оно и кажется ему «недостойным человеческого сердца». Это убеждение доктора Кирилова осталось и в уме доктора Чехова «до самой могилы», оно все больше укреплялось, становилось все более ясным и осознанным. Прошло время, и Чехов перестал считать нужным просить прощения у читателя за это убеждение, как попросил он прощения за «грубые» мысли своего героя в конце «Врагов».

«Враги» свидетельствуют о такой полноте, о такой неисчерпаемой силе любви к «маленькому человеку», о такой глубине демократизма, которые и сделали из Чехова писателя, близкого и дорогого всему трудовому, всему демократическому человечеству. В самом деле: поставить своего любимого героя в положение, когда он явно не прав, несправедлив; сделать его

некрасивым, неприятным, даже отталкивающим с виду; противопоставить его, — к явной, казалось бы, для него невыгоде, — его врагу, отличающемуся и красотой, и изяществом, и «благородством»; просить извинения за «несправедливые» мысли героя; и при всем том заставить читателя с полной ясностью увидеть за неприглядной внешностью и за всей «неправотой» своего героя его человеческое благородство, достоинство, красоту, обаятельность и с такою же, не оставляющей сомнений очевидностью убедить читателя в полнейшем ничтожестве врага — для этого нужен был гений Чехова. А его гением и была его поистине безграничная, беспредельная любовь к простому русскому человеку.

Вскоре после «Врагов», в 1889 году, Чехов опубликовал рассказ «Княгиня», чрезвычайно близкий «Врагам» по своему внутреннему содержанию, по положению и характерам действующих лиц. В «Княгине» тоже противопоставлены друг другу, с одной стороны, доктор, явно «родной брат» доктора Кирилова по всему своему облику, и, с другой стороны, внешне необычайно привлекательное, изящное, «поэтическое» существо — княгиня, по всему своему облику «родная сестра» Абогина. Доктор, человек, служивший когда-то в одном из имений княгини и уволенный ею, но все же зависимый от этой аристократки и миллионерши, высказывает ей грубые истины — в духе тех, которые высказывал Кирилов Абогину.

Доктор говорит ей, что «общий дух», который царит в ее имениях, во всей ее жизни, — это «нелюбовь, отвращение к людям, какое чувствовалось положительно во всем. На этом отвращении у вас была построена вся система жизни. Отвращение к человеческому голосу, к лицам, к затылкам, к словам, шагам… одним словом, ко всему, что составляет человека… То-есть я хочу сказать, что вы глядите на всех людей по-наполеоновски, как на мясо для пушек. Но у Наполеона была хоть какая-нибудь идея, а у вас, кроме отвращения, ничего!.. Вам нужно фактов? Извольте! В Михальцеве у вас живут милостыней три бывших ваших повара, которые ослепли в ваших кухнях от печного жара. Все, что есть на десятках тысяч ваших десятин здорового, сильного и красивого, все взято вами и вашими прихлебателями в гайдуки, лакеи, в кучера. Все это двуногое живье воспиталось в лакействе, объелось, огрубело, потеряло образ и подобие, одним словом… Молодых медиков, агрономов, учителей, вообще интеллигентных работников, боже мой, отрывают от дела, от честного труда и заставляют из-за куска хлеба участвовать в разных кукольных комедиях, от которых стыдно делается всякому порядочному человеку! Иной молодой человек не прослужит и трех лет, как

становится лицемером, подлипалой, ябедником… Ваши управляющие… эти подлые шпионы… рыщут от утра до ночи по десяткам тысяч десятин и в угоду вам стараются содрать с одного вола три шкуры… Простой народ у вас не считают людьми».

Как и доктор Кирилов, этот доктор тоже говорит от имени всех простых людей, независимо от тою, занимаются они физическим или интеллигентным трудом. И какая глубина разоблачения не только одной этой княгини, но и всего паразитического, собственнического мира раскрывается в замечательных словах доктора, которые со всею силой звучат и в наши дни, — в словах об отвращении к людям, на котором «построена вся система жизни» в эксплуататорском обществе! Да, хозяева этого мира смотрят «на всех людей по-наполеоновски, как на мясо для пушек. Но у Наполеона была хоть какая-нибудь идея, а у вас, кроме отвращения, ничего!..»

В «Княгине» Чехов снимает всю внешнюю красоту и «поэтичность» со своего врага еще беспощаднее, чем он сделал это во «Врагах». Он внушает читателю такую силу отвращения к красивой паразитке, что она становится физически противной со всем своим «изяществом».

По самой своей природе княгиня просто не способна понять доктора: он напрасно мечет свой бисер перед нею. Она принимает как должное его извинение на другое утро после их разговора.

«— …Нехорошее, мстительное чувство увлекло меня вчера, — говорит ей доктор, — и я наговорил вам… глупостей. Одним словом, я прошу прощения.

Княгиня приветливо улыбнулась и протянула к его губам руку. Он поцеловал и покраснел».

Она непоколебимо убеждена в своей доброте, очаровательности, в том, что общение с нею доставляет счастье людям; в ее птичьей голове не удержалось ничего из того, что говорил ей доктор, она не способна задуматься над тем, что самое ее существование связано с гибелью многих и многих людей.

Если во «Врагах» доктор вовсе не склонен был просить прощения у своего врага и за него это делал автор, то в «Княгине» положение как раз обратное: доктор просит прощения у своего врага, но автор отнюдь не сочувствует этому. Нет, Чехов уже не считает мысли доктора «несправедливыми, недостойными человеческого сердца». Враг есть враг — вот ясное, резкое, не знающее никакой пощады настроение рассказа. «Описываю одну поганую бабу», — писал Антон Павлович о своей работе над «Княгиней».

Как скупо, буквально в одном слове, нам дано понять, что

доктор просит прощения у княгини не искренне, а только потому, что он — человек зависимый. Это одно слово — «покраснел». Доктор покраснел, целуя у княгини милостиво протянутую руку. — покраснел от унизительности этой сцены, от стыда за то, что он вынужден назвать «глупостями» те мысли, которые он вынашивал годами, — умные, единственно достойные человеческого сердца, справедливые мысли…

Так Чехов преодолевал в своем творчестве либерально-гуманные предрассудки, хотя, разумеется, он не мог преодолеть их до конца, потому что для этого требовалось то, чего у него не было: связь с революционным движением эпохи.

Великий труженик. Что такое талант?

Чехов не мог не понимать, что он делает нечто новое в искусстве, представляя разночинскую демократическую литературу. Ему нужны были союзники. Всех способных литераторов, с которыми он работал вместе в мелкой прессе и в которых чувствовал близкую себе душу, он стремился вытянуть, поднять в «большую литературу». Литература представлялась ему коллективным делом. Отвечая на заявление одного из приятелей-литераторов, что он, Чехов, является «слоном» среди всех них, маленьких зверюшек, Антон Павлович писал:

«Я… верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет «ни слоном среди нас» и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, — не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не… (далее он перечисляет ряд фамилий. — В. Е.), а «восьмидесятые годы» или «конец XIX столетия».

Но слишком трудным было дело разночинской, демократической литературы в восьмидесятых годах. Многие мельчали, выдыхались, уставали, надламывались, погибали.

Чехов остро и глубоко сознавал всю трудность положения выходца из социальных низов, поднявшегося к высотам творчества. В связи с присуждением ему пушкинской премии он пишет Лазареву-Грузинскому:

«…я «счастья баловень безродный», в литературе я Потемкин, выскочивший из недр «Развлечения» и «Волны», я мещанин во дворянстве, а такие люди недолго выдерживают, как не выдерживает струна, которую торопятся натянуть».

Герой повести «Три года» высказывает постоянные мысли Чехова о трудности для разночинцев выбиться на настоящую дорогу. «Я никак не могу приспособиться к жизни, стать ее господином… Все это… объясняю я тем, что я раб, внук крепостного… Прежде чем мы, чумазые, выбьемся на настоящую дорогу, много нашего брата ляжет костьми». В данном случае не имеет значения, что говорит эти слова Алексей Лаптев, который от отца своего, выбившегося из мужиков в богатеи, унаследовал миллионы: по своему облику Алексей Лаптев — интеллигент-разночинец, не имеющий в представлении автора ничего общего с Тит Титычами.

Антон Павлович хорошо понимал, что разночинцы окружены со всех сторон непримиримыми врагами, злорадствующими при каждой неудаче «кухаркиных детей». В своем рассказе «В усадьбе» он нарисовал портрет помещика-мракобеса — «жабы», как называют его собственные дочери. В разговоре с молодым

человеком, судебным следователем, которого помещик принимает за дворянина, он излагает свои крепостнические теории «черной и белой расы» и призывает открыть «крестовый поход» против «чумазого». Все великие русские писатели, рассуждает он, — Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Толстой — были дворянами. Разночинцы же не создали и не могут создать ничего ценного. Он злорадствует как раз над тем, что тревожило Чехова.

«Что вы, например, скажете, сударь мой, насчет такого красноречивого факта: как только чумазый полез туда, куда его прежде не пускали — в высший свет, в науку, в литературу, в земство, в суд, то, заметьте, за высшие человеческие права вступилась прежде всего сама природа и первая объявила войну этой орде. В самом деле, как только чумазый полез не в свои сани, то стал киснуть, чахнуть, сходить с ума и вырождаться, и нигде вы не встретите столько неврастеников, психических калек, чахоточных и всяких заморышей, как среди этих голубчиков. Мрут, как осенние мухи… Давайте мы все сговоримся, что едва близко подойдет к нам чумазый, как мы бросим ему прямо в харю слова пренебрежения: «Руки прочь! сверчок, знай свой шесток!»

Собеседник отвечает ему, что он «не может этого», потому что он сам мещанин. «Мой отец был простым рабочим, — добавил он грубым, отрывистым голосом, — но я в этом не вижу ничего дурного… Да, я мещанин и горжусь этим».

Чехов не мог не задумываться серьезно и уже с молодых лет о трудностях, которыми сопровождалась для разночинцев борьба за овладение культурой, за творчество. Он хорошо знал, что самый переход из одной социальной среды в другую, из темных низов в круг высококвалифицированной интеллигенции, с ее дворянско-буржуазным ядром, часто был связан с глубокими внутренними потрясениями, с тяжелой психологической нагрузкой. От выходцев из низов требовалась особенная ответственность, им нужно было постоянно быть начеку, вести непрерывную борьбу за право на творческий труд, постоянно работать над собой. Это Чехов понял рано. Он хотел, чтобы это поняли и все другие.

В январе 1889 года Антон Павлович написал в письме Суворину знаменитые слова:

«Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных,

любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая…»

В этих словах Чехов подвел итог всему пройденному им пути борьбы за воспитание в себе настоящего человека. Это был итог побед.

Он звал близких ему людей идти вместе с ним к победам над всем рабским, к борьбе против всех темных сил пришибеевщины, барства, тунеядства, косности, мещанства, пошлости.

И его борьба за своих старших братьев была для него не только вопросом братской любви. Нет, тут была и гордость разночинца, желавшего, чтобы побольше «нашего брата» было на передовых позициях русской культуры!

Но Александр и Николай спускались все ниже под откос.

Ведя свою борьбу за их дарования, Чехов прежде всего хотел, чтобы они были настоящими людьми.

Он знал их негодование против всего мещанского, «таганрогского». Им казалось, что они — «бунтари», протестующие против подавления их личной «свободы». Но Чехов, со своим беспощадным разоблачительством, обнажал перед ними такие их слабости, которые свидетельствовали как раз об обратном: о том, что братья очень далеки от преодоления тех самых рабских устоев, от которых они так размашисто, так беспорядочно хотели оттолкнуться. Эти слабости братьев сказывались во всем, в том числе в их личной, семейной жизни.

Борьба Чехова за Александра и Николая представляет настолько широкий общий интерес и дает такое яркое представление о многих чертах облика Антона Павловича, что следует остановиться подробнее на отдельных эпизодах этой борьбы.

Александр жил со своей женой «гражданским», не церковным браком. Это вызывало осуждение у отца. Александр глубоко переживал это, писал Павлу Егоровичу письма, протестующие против отношения отца к его браку и одновременно уговаривающие, жаловался на отца братьям. Антон Павлович написал брату в апреле 1883 года:

«Не знаю, чего ты хочешь от отца?.. Он такой же кремень, как раскольники, ничем не хуже, и не сдвинешь ты его с места. Это его, пожалуй, сила… И как будто ты этого не знаешь? Странно. Извини, братец, но мне кажется, что тут немаловажную роль играет другая струнка, и довольно-таки скверненькая. Ты не

идешь против рожна, а как будто бы заискиваешь у этого рожна… Пусть себе смотрит, как хочет… Это его, раскольницкое дело… Ты знаешь, что ты прав, ну и стой на своем, как бы ни писали, как бы ни страдали… *В незаискивающем протесте-то и вся соль жизни, друг*»… (Подчеркнуто мною. — В. Е.).

Знаменательно для Антона Павловича его уважение к силе. Убеждения отца враждебны ему, но он ценит их твердость и зовет к такой же твердости брата. Особенно важно для понимания всего облика Чехова замечание о том, что в незаискивающем протесте вся соль жизни. Эта мысль дает себя знать и в его творчестве, во всех тех случаях, когда он осуждает интеллигентскую мягкотелость, либеральную половинчатость. Половинчатый, робкий протест ничего не стоит, он свидетельствует лишь о непреодоленной рабской душе.

Забота о человеческом достоинстве брата была вместе с тем и заботой о его писательском таланте. В рассказах Александра Антон Павлович критиковал прежде всего те же непреодоленные рабские черты. В письме к Александру в том же апреле 1883 года он деликатно назвал эти черты «субъективностью» и советовал брату «быть только почестней: выбрасывать себя за борт всюду, не совать себя в герои своего романа, отречься от себя хоть на 2 часа. Есть у тебя рассказ, где молодые супруги весь обед целуются, поют, толкут воду… Ни одного дельного слова, а одно только благодушие! А писал ты не для читателя. Писал потому, что тебе приятна эта болтовня. А опиши ты обед, как ели, что ели, какая кухарка, как пошл твой герой, довольный своим ленивым счастьем, как пошла твоя героиня, как она смешна в своей любви к этому подвязанному салфеткой, сытому, объевшемуся гусю».

Нечто похожее на эту переписку братьев Чеховых мы встретим в разговоре братьев Лаптевых в повести «Три года». Прочитав статью в славянофильском духе своего брата Федора, Алексей говорит ему: «Ведь это холопский бред!» Чехов деликатен, но смысл его упреков Александру тот же. «Холопство» многообразно, оно сказывается и в умилении «счастьем» сытой пошлости. Чувство Алексея Лаптева, с горечью убеждающегося в том, что его брат, несмотря на университетское образование, остался все тем же человеком с рабьей кровью, было очень близко Чехову.

Мещанский привкус в рассказах Александра свидетельствовал о том, что Александр поддается «лейкинщине», не умеет противостоять ей, что ему грозит опасность стать мещанским, буржуазным писателем. Антон Павлович продолжал борьбу с «лейкинщиной» и в своей собственной семье.

Возражая против мещанской «благоприобретенной

субъективности» в рассказах брата, Чехов вместе с тем требовал от него, чтобы он оставался самим собою в искусстве, не искажал, не забывал то лучшее, что было в его душе. А Антон Павлович прекрасно знал, что в душе брата много хорошего, чистого и творческого. Он считал, что из Александра может выйти отличный писатель. В ответ на поздравительное письмо Александра ко дню рождения Антон Павлович пишет (1886): «Твое поздравительное письмо, чертовски, анафемски, идольски художественно. Пойми, что если бы ты писал так рассказы, как пишешь письма, то давно бы уже был великим, большущим человеком».

Письмо Александра поистине замечательно. Оно со всей ясностью свидетельствует о том, какой большой художественный дар был отпущен ему природой. Это — воспоминание о детстве, о том, как впервые Александр почувствовал, что его самостоятельный младший братишка Антоша, кажется, уходит из-под его влияния, как ему это было горько, — он чуть не заплакал. В письме много превосходных художественных деталей, много юмора и лирики, и проникнуто оно тонкой, умной, сдержанной, не высказанной в прямых словах грустью о том, как далеко ушел теперешний Антон от него, Александра, так много обещавшего и вот уже вступающего в свой четвертый десяток и не сделавшего ничего значительного. Воспоминание о детской грусти неуловимо переплеталось с грустью зрелого человека. Антон Павлович, конечно, прекрасно понял этот «подтекст», эту беспощадность брата к самому себе и как художник не мог не порадоваться тому, что это выражено так тонко, с таким умным, грустным юмором.

«Писать рассказы так, как пишешь письма», — в устах Чехова означало, что художник должен уметь раскрывать свою душу, как сделал это Александр в письме, и вместе с тем не навязывать читателю своей личности: пусть читатель и не думает о ней, а видит самую жизнь, как она есть, — лавка в Таганроге, детские игры, ссоры, — и пусть тайная, неуловимая музыка, идущая из души художника, проникает всю картину.

Искусство требует от художника многих подвигов, в том числе подвига беспощадного раскрытия своей души.

Но Александру редко удавалось писать рассказы так, как он писал письма. Это значило, что он переставал быть собою, когда садился за рассказы. Он терял искренность.

Если собрать воедино разрозненные мысли Чехова об искусстве, о долге художника, высказанные им в ходе его многолетней борьбы за дарования своих братьев и других близких ему людей, то мы получим целое учение о сущности художественного таланта.

Чехов писал Плещееву о даровитом литераторе Гиляровском: «Он чует красоту в чужих произведениях, знает, что первая и главная прелесть рассказа — это простота и искренность, но быть искренним и простым в своих рассказах он не может: не хватает мужества».

Чехов требовал мужества от художника, потому что талант — это мужество.

Мы знаем, что талант для Чехова прежде всего неразрывно связан с человечностью, с высокой этической требовательностью. Поэтому и в братьях своих Антон Павлович прежде всего стремился воспитать те свойства, которыми должен обладать всякий, — употребляя любимое чеховское выражение, — воспитанный человек, независимо от его одаренности. Тот же, кто наделен талантом, несет повышенную ответственность, — он должен быть безупречно воспитанным. В письме к Николаю (1886) Чехов довольно подробно раскрыл свой кодекс воспитанности.

«Ты часто жаловался мне, что тебя «не понимают!!»- писал он Николаю. — …Уверяю тебя, что, как брат и близкий к тебе человек, я тебя понимаю и от всей души тебе сочувствую… Все твои хорошие качества я знаю, как свои пять пальцев, ценю их и отношусь к ним с самым глубоким уважением. Я, если хочешь, в доказательство того, что понимаю тебя, могу даже перечислить эти качества. По-моему, ты добр до тряпичности, великодушен, не эгоист, поделяешься последней копейкой, искренен; ты чужд зависти и ненависти, простодушен, жалеешь людей и животных, не ехиден, не злопамятен, доверчив… Ты одарен свыше тем, чего нет у других: у тебя талант».

Все это — великолепнейшие качества, имевшие большую ценность в глазах Чехова. Но все они еще очень мало значат по сравнению с тем, что такое *воспитанный* человек.

«Недостаток же у тебя только один. В нем и твоя ложная почва, и твое горе, и твой катар кишек. Это — твоя крайняя невоспитанность. Извини пожалуйста, но veritas magis amicitiae…».[9]

Воспитанные люди, пишет Чехов, «уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы… Они, — намекает Антон Павлович на поведение Николая, — не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки, живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя не говорят: с вами жить нельзя! Они прощают и шум, и холод, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних… Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом… Они

чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии… Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают. Они не унижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: «меня не понимают!» или: «я разменялся на мелкую монету!», потому что все это бьет на дешевый эффект, пошло, старо, фальшиво… Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомство с знаменитостями…

Делая на грош, они не носятся со своей папкой (подразумевается художественная папка Николая. — В. Е.) на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили… Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки… Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную… Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой… Они горды своим талантом, сознавая, что они призваны воспитывающе влиять… К тому же они брезгливы. Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одеже, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу… Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт… Им нужны от женщины не постель, не лошадиный пот, не ум, выражающийся в уменье лгать безустали… Им, особливо художникам, нужны свежесть, изящество, человечность, способность быть матерью… Они не трескают походя водку, не нюхают шкафов, ибо они знают, что они не свиньи… Пьют они, только когда свободны, при случае… Ибо им нужна mens sana in corpore sano.[10]

И т. д. Таковы воспитанные. Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из Фауста… Тут нужны беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля… Тут дорог каждый час».

И Чехов звал брата: «Надо смело плюнуть и резко рвануть… Иди к нам, разбей графин с водкой..

Жду… Все мы ждем».

Но ждал он напрасно.

Он нежно любил Николая и его дарование, отличавшееся тонкой грацией. Карикатуры Николая, изображавшие купеческую, обывательскую, мещанскую Москву восьмидесятых годов, отмечены тонким вкусом, изяществом, остротой, проницательной

характерностью; по ним можно изучать эпоху. Характер его дарования близок характеру дарования его гениального брата. Рисунки его не были «сырыми», натуралистическими, как рисунки многих его коллег по всевозможным «Стрекозам». Подобно Антоше Чехонте, он преображал грубую натуру светом поэзии, подлинно чеховским юмором.

Левитан ценил талант Николая, и бывали случаи, что они помогали друг другу, участвуя один в работе другого.

Николай иллюстрировал рассказы Антоши Чехонте. Один из московских юмористических журналов — «Зритель» — был некоторое время журналом трех братьев Чеховых.

Антоша Чехонте радовался этому сотрудничеству, напоминавшему самозабвенные, беззаветные игры, шутки, выдумки детских и юношеских лет. Он гордился талантом брата. Николай брался и за большие полотна, и в них тоже сверкал талант.

И вот он разбрасывал, пропивал такое богатство!

Чехов смотрел на это с болью, обидой, гневом.

В домике на Садовой-Кудринской, где жил Антон Павлович вместе с матерью, отцом, сестрой и братом Михаилом, в комнате на верхнем этаже висела большая незаконченная картина Николая Чехова, изображавшая швею, которая уснула на рассвете над работой. Невидимому, именно об этой картине Антон Павлович писал брату Александру в апреле 1883 года: «Николай шалаберничает; гибнет хороший, сильный русский талант, гибнет ни за грош. Ты видишь его теперешние работы. Что он делает? Делает все то, что пошло, копеечно… А между тем в зале стоит начатой замечательная картина».

Тема картины Николая была поистине чеховской: здесь была та же любовь к простым, «маленьким» людям с их трудной жизнью. «Шалаберничанье» Николая было в глазах Антона Павловича безответственностью перед сотнями тысяч «маленьких» людей, безответственностью перед талантом, — а в понятие таланта, с точки зрения Чехова, входило чувство ответственности перед народом, ответственности за дело русского искусства, русской культуры — национальной ответственности.

Письмо Антона Павловича к Николаю, приведенное выше, было очень серьезным и — при внешней сдержанности — резким «выступлением», особенно если вспомнить болезненное самолюбие, вспыльчивость, нетерпимость Николая.

Письмо представляет собою подлинный кладезь мудрости. Вчитаемся в него: есть ли тут хоть одно слово, которое было бы неприемлемо и для нашего времени и для нашей молодежи?

Конечно, наша молодежь поставит все это в иную идейную связь, подчинит все пункты чеховского кодекса идеалу воспитанного человека Советской страны. Но этот идеал включает в себя и все то, о чем писал Чехов в своем письме.

Как мудро отделяет Антон Павлович природные хорошие свойства Николая, не стоившие ему никакого труда, от таких свойств, которые нужно воспитывать в себе, культивировать! Культура — это то, что человек привносит в природу, изменяя ее. Воспитанный человек и культурный человек, с точки зрения Чехова, одно и то же. Поэтому Чехов и не мог считать интеллигентным человеком всякого окончившего высшее учебное заведение.

Для того чтобы быть добрым и талантливым человеком, каким был Николай, надо было просто родиться таким. Но для того чтобы быть достойным природного дара, стать не просто одаренным человеком, а талантливым работником — для этого нужно воспитывать свой талант, трудиться над ним.

Талант — это культура таланта.

А. П. Чехов (слева) с братом Николаем

Николай не заботился обо всем этом. У него не было уважения к своему талайту.

Он мало читал, работал лишь «по вдохновению» и уже в двадцать шесть — двадцать семь лет перестал идти вперед.

В отличие от Николая Александр Павлович был образованным человеком. Обладая замечательной памятью, он был ходячей энциклопедией. Он был талантливым химиком, знатоком философии, истории, лингвистики. Крупные ученые требовали, чтобы на специальных заседаниях научных обществ в качестве репортера присутствовал Александр Чехов, умевший прекрасно ориентироваться в сложных научных вопросах.

Но у него не было «общей идеи», мировоззрения. Его писательский труд не был вдохновлен большой целью, мечтой, страстью.

Талант — это знание жизни. Талант — это смелость.

«А ты знаешь, что значит талант? — спрашивает в «Дяде Ване» Елена Андреевна Соню. — Смелость, свободная голова, широкий размах…»

«Талант у него большой, — писал Чехов о Билибине, — но знания жизни ни на грош, а где нет знания, там нет и смелости».

Александр признавался Антону Павловичу в том, что он мало знает жизнь. Это может показаться странным: репортер «Нового времени», крупнейшей столичной газеты, по своей профессии осведомленный «обо всем», грустил о том, что не знает жизни. Но его знание жизни было поверхностным. Он не участвовал в жизни, а лишь наблюдал ее.

Талант — это свобода, в том числе «свобода от страстей», писал Чехов, подразумевая под «страстями» не те великие творческие страсти, без которых нет таланта, а «неукрощенные», примитивные страсти.

Старшие его братья — увы! — были рабами своих страстей, рабами быстро сменяющихся настроений, рабами алкоголя.

Но, прежде всего, с точки зрения Чехова, талант — это труд.

Горький, так глубоко понимавший цену труда и трудовых людей, писал о Чехове:

«Я не видел человека, который чувствовал бы значение труда, как основания культуры, так глубоко и всесторонне, как Антон Павлович».

Для обоих — и для Горького и для Чехова — труд был самым важным в жизни и каждого отдельного человека и всего человечества. И не было для обоих ничего более прекрасного, благородного, человечного, чем труд!

Бунин рассказывает, что при первом же знакомстве Чехов спросил его, много ли он пишет.

«Я ответил, что мало.

— Напрасно, — почти угрюмо сказал он своим низким грудным баритоном. — Нужно, знаете, работать… Не покладая рук… Всю жизнь.

Это были любимые темы Чехова — о том, что «надо работать не покладая рук» и быть в работе до аскетизма правдивым и простым.

Он любил повторять, что если человек не работает, не живет постоянно в той художественной атмосфере, которая так раскрывает глаза художника, то, будь он хоть Соломон премудрый, все будет чувствовать себя пустым, бездарным.

Иногда вынимал из стола свою записную книжку и, подняв лицо и блестя стеклами пенсне, мотал ею в воздухе и говорил:

— Ровно сто сюжетов! Да-с, милсдарь!.. Работник! Хотите, парочку продам?»

Волю и привычку к труду не покладая рук Чехов начал воспитывать в себе с шестнадцатилетнего возраста и уже в полной мере обладал ею в свои двадцать один — двадцать два года, когда он начал вести борьбу за воспитание такой же воли и привычки у своих братьев. Он не уставал жестоко разоблачать отсутствие воли к настоящему труду у Александра.

«Все те рассказы, — писал он брату в апреле 1886 года, — которые ты прислал мне для передачи Лейкину, сильно пахнут ленью. Ты их в один день написал? Из всей массы я мог выбрать один отличный, талантливый рассказ… Лень не рассуждающая, работающая залпом, зря… Уважай ты себя ради Христа, не давай рукам воли, когда мозг ленив! Пиши не больше двух рассказов в неделю, сокращай их, обрабатывай, чтобы труд был трудом».

В другом письме Чехов пишет брату, отсылая ему обратно его рукопись:

«Умудрись прежде всего переменить название рассказа. И сократи, брате, сократи… Сократи больше, чем наполовину. Вообще, извини пожалуйста, я не хочу признавать рассказов без помарок».

При своем многописании, к тому же соединявшемся в первые годы после окончания университета с работой врача, Чехов всегда ухитрялся очень много читать, причем не проглатывать книги, а именно штудировать, как советовал он Николаю.

«Художник, — говорил он, — должен всегда работать, всегда обдумывать, потому что иначе он не может жить».

«Я подметил в Чехове одну характерную черту, — вспоминал В. Тихонов, — это то, что он всегда думал, всегда, всякую минуту, всякую секунду… Слушая веселый рассказ, сам рассказывая что-нибудь, сидя в приятельской пирушке, говоря с женщиной, играя с собакой, — Чехов всегда думал. Благодаря этому он иногда сам обрывался на полуслове, задавал вам, кажется, совсем неподходящий вопрос и казался иногда рассеянным. Благодаря этому он среди разговора присаживался к столу и что-то писал на

своих листках почтовой бумаги; благодаря этому, стоя лицом к лицу с вами, он вдруг начинал смотреть куда-то в глубь самого себя».

«Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя, — говорил Чехов Щеглову. — Настолько, понимаете, выработать, чтобы это вошло прямо в привычку, сделалось как бы второй натурой».

Всю свою жизнь он работал над собой как над писателем, и все ему казалось, что он как писатель — «круглый невежда».

«Недовольство собой составляет одно из коренных свойств всякого настоящего таланта», — написал Чехов однажды артисту Свободину. Ему самому в высокой мере было присуще постоянное творческое недовольство.

«Я думаю, что если бы мне прожить еще 40 лет, — писал он в 1889 году, — и во все эти сорок лет читать, читать и читать, и учиться писать талантливо, т. е. коротко, то через 40 лет я выпалил бы во всех вас из такой большой пушки, что задрожали бы небеса. Теперь же я такой лилипут, как и все».

С годами его недовольство собою не ослабевало, а все усиливалось. Став уже знаменитым писателем, он говорит в письме к Суворину (декабрь 1889 года), что не написал еще «ни одной строчки которая в его собственных глазах «имела бы серьезное литературное значение… Мне надо учиться, учить все с самого начала, ибо я, как литератор, круглый невежда».

Всю свою жизнь он прожил, постоянно сдавая все более трудные экзамены перед своей совестью, непрерывно ставя перед собою новые, все сложные задачи.

Во всем, что относилось к труду, он был суров, непримирим. Как беспощадно отчитал он красавицу Лику Мизинову, с которой у него были очень нежные отношения полудружбы, полувлюбленности, когда она, взявшись за перевод, не выполнила работу к сроку.

«У Вас совсем нет потребности к правильному труду… В другой раз не злите меня Вашею ленью и, пожалуйста, не вздумайте оправдываться. Где речь идет о срочной работе и о данном слове, там я не принимаю никаких оправданий. Не принимаю и не понимаю их».

Отношение человека к труду было для него едва ли не важнейшим критерием оценки человека. Это же мы встречаем и в его творчестве.

Талант — это труд, талант — это ответственность; талант — это совесть. Литератор, писал Чехов в 1887 году своей «бабкинской» приятельнице Киселевой, — это «человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и

совестью».

Талант — это сила, стойкость.

Глубоко любя братьев, Чехов буквально заставлял себя не «поддаваться» их частым жалобам на трудную жизнь, на редакционные и иные неудачи, материальную нужду, удары по самолюбию, одиночество, тоску и т. д.

Он хорошо знал, конечно, что в жалобах Александра Павловича, бесконечно эксплуатируемого газетного чернорабочего, было немало и основательного. И все же нередко он стыдил его за слабость — в тех случаях, когда чувствовал в характере самой жалобы расслабление воли к труду.

Сам он никогда никому не жаловался.

А между тем вся жизнь его, с детства и до последних лет, была перегружена страданиями, лишениями, тяжелыми трудностями.

«В одном из писем к старику А. С. Суворину, — писал Горький, — Чехов сказал: «Нет ничего скучнее и непоэтичнее, так сказать, как прозаическая борьба за существование, отнимающая радость жизни и вгоняющая в апатию»… Для него еще в юности «борьба за существование» развернулась в неприглядной, бескрасочной форме ежедневных, мелких забот о куске хлеба не только для себя, о большом куске хлеба. Этим заботам, лишенным радостей, он отдал все силы юности, и надо удивляться, как он мог сохранить свой юмор».

«Сдержанность Чехова, — вспоминал Бунин, — свидетельствовала о редкой силе его натуры. Кто, например, слышал от него жалобы? А причин для жалоб было много. Он начал работать в большой семье, терпевшей в пору его молодости нужду, и работал мало того, что за гроши, но еще и в обстановке, способной угасить самое пылкое вдохновение: в маленькой квартирке, среди говора и шума, часто на краешке стола, вокруг которого сидела не только вся семья, но еще несколько человек гостей-студентов. Он долго нуждался и потом. Но никто и никогда не слыхал от него сетований на судьбу, и это вытекало не из ограниченности его потребностей: будучи на редкость благородно-скромным в своем образе жизни, он в то же время прямо-таки ненавидел серую, скудную жизнь… Он пятнадцать лет был болен изнурительной болезнью, которая неуклонно вела его к смерти… Больные любят свое привилегированное положение, часто почти с наслаждением терзают окружающих злыми, горькими, непрестанными разговорами о своей болезни, но поистине было изумительно то мужество, с которым болел и умер Чехов! Даже в дни самых тяжелых страданий часто никто не подозревал о них.

— Тебе нездоровится, Антоша? — спросит его мать или сестра, видя, что он весь день сидит в кресле с закрытыми глазами.

— Мне? — спокойно ответит он, открывая глаза, такие ясные и кроткие без пенсне. — Нет, ничего. Голова болит немного».

Все близкие Чехову люди преклонялись перед его моральной силой.

«Сильный мой человек», — писала ему О. Л. Книппер-Чехова. «Ты человек сильный, ты можешь все переносить молча», — говорила она ему в другом письме.

Но и эта сила вовсе не была «природная». Чехов тоже воспитал ее в себе, «нажил» трудом. Все, все добывал он трудом и жертвами.

Он хорошо знал, что талант — это еще очень мало! И столь же хорошо знал он, что талант — это очень, очень много!

Есть у Чехова цикл рассказов о погибших талантах. Один из них прямо «посвящен» Николаю. Он так и называется «Талант» (1886). Изображена в нем среда художников, «подающих надежды», — сколько их наблюдал Чехов среди приятелей Николая! Это грустный и по-чеховски беспощадно трезвый рассказ.

«Коллеги, все трое, как волки в клетке, шагают по комнате, из угла в угол. Они безумолку говорят, говорят искренно, горячо; все трое возбуждены, вдохновлены. Если послушать их, то в их руках будущее, известность, деньги. И ни одному из них не приходит в голову, что время идет, жизнь со дня на день близится к закату, хлеба чужого съедено много, а еще ничего не сделано; что они все трое жертва того неумолимого закона, по которому из сотни начинающих и подающих надежды только двое-трое выскакивают в люди, все же остальные попадают в тираж, погибают, сыграв роль мяса для пушек…».

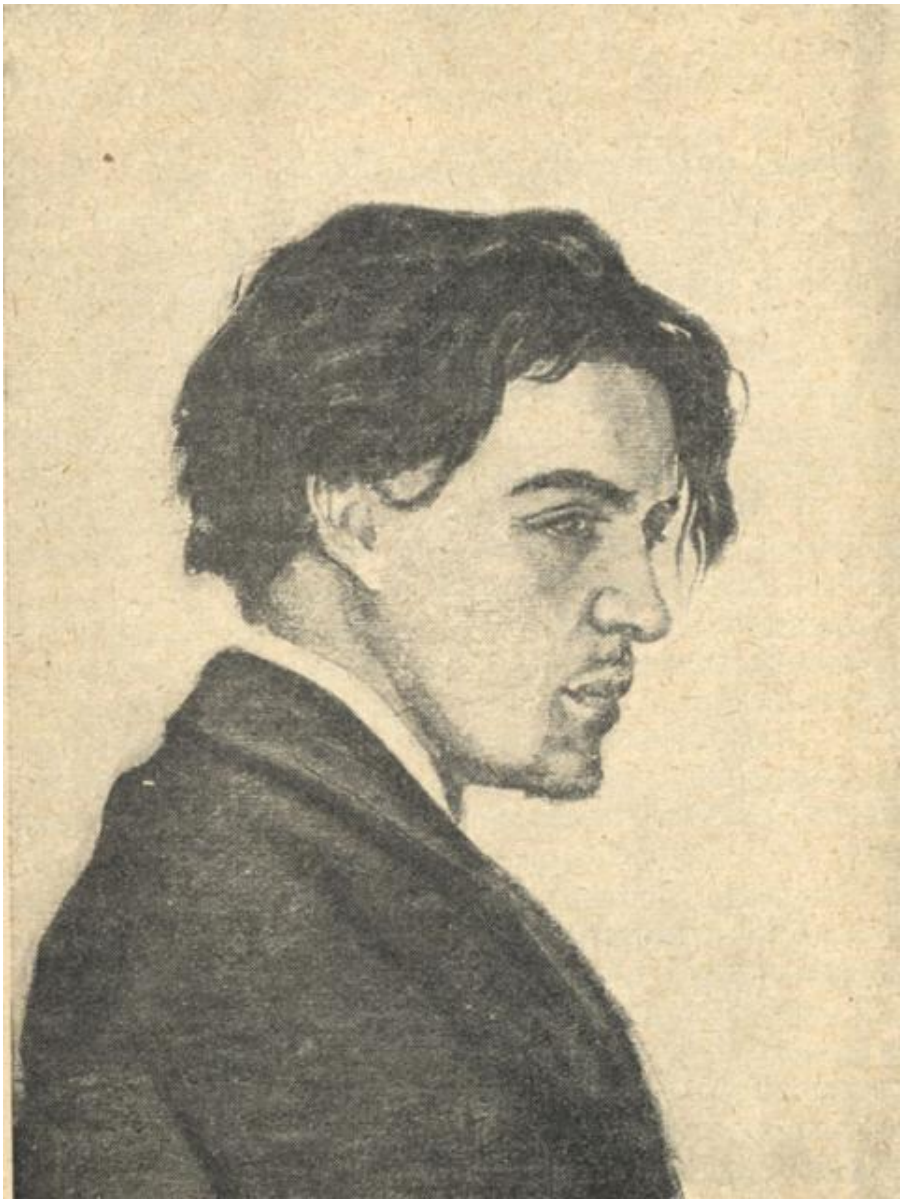
Талант требует неустанного ухода за собой. Перефразируя Гете, можно сказать, что лишь тот достоин своего таланта, кто каждый день завоевывает его.

Быть достойным своего таланта — это значит гармонически слиться с ним, стать настоящим человеком, очистить все свои мысли и чувства, поднять самого себя на уровень своего таланта. При разрыве между человеком и его талантом возможна лишь та мелкая талантливость, которая хуже бездарности. Талант должен безупречно «сидеть» на своем хозяине. Это сравнение принадлежит умному Александру Павловичу Чехову. Возможно, что сам он не вполне сознавал всю трагическую для него глубину своей же мысли, заключенной в его шуточном стихотворении, которым он поздравил Антона Павловича с днем рождения

(1885):

Пять братьев мать нас родила
И пять на свет произвела,
Но Вы один в своем таланте,
Как модный фрак сидит на франте,
И я ничтожен перед Вами,
Сияйте ж Славою меж нами!

На братьях Антона Павловича талант «сидел» неловко, топорщился, не сливался с ними, мешал им, как они мешали ему. Они не были «в своем таланте». Антон Павлович слился в одно целое со своим талантом ценою исполинского труда. Чем больше талант, тем больше труда он требует!



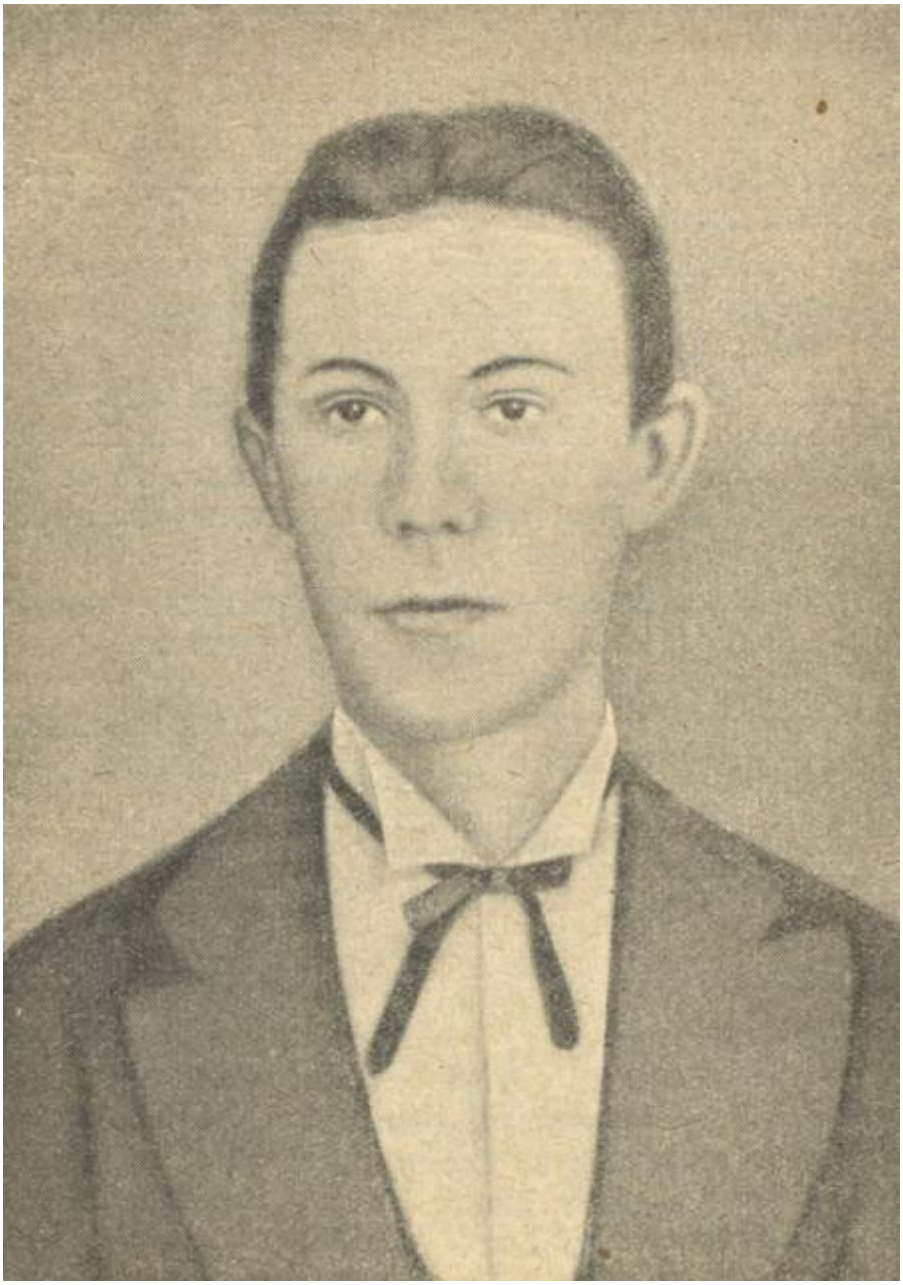
Портрет А. П. Чехова работы Н. П. Чехова (1883)

Александр Павлович, умный, добрый, слабый человек, прожил свою жизнь — увы! — недостойно своего таланта. Он превратился в ломовую клячу, в униженного газетного парию. Беззаботный по части мировоззрения, он все больше мельчал, отходил от тех поэтических источников, которые были в душе его. Не смог он порвать и с суворинским «Новым временем», несмотря на все предупреждения Антона Павловича, который, будучи

связан в течение известного периода с этой газетой, резко порвал и с нею и с Сувориным, когда его привел к этому решению рост его общественно-политического самосознания. Александр Павлович так и остался на позициях аполитичной обывательщины, столь характерной для эпохи, взрастившей его. Он искренно и наивно считал «Новое время» «лучшей русской газетой».

Мрачной, одинокой была его старость. Привыкший считать себя честным тружеником, он в годы начинавшегося перед первой революцией подъема в стране должен был вдруг, совершенно неожиданно для себя, убедиться в том, что их, «нововременцев», презирает вся Россия. Это открытие, сделанное им под старость, не могло не потрясти его. Он не был «идеологом», он был всего лишь репортером, но всеобщее презрение падало и на него. Однако уйти из «Нового времени» у него, больного, страдающего запоями, не хватало ни сил, ни решимости.

Его история — история «маленького человека», погубленного темными силами того проклятого мира, с которым вел борьбу его брат.



Александр Чехов

Умер Александр Чехов в 1913 году, в безвестности, так и оставшись автором нескольких талантливых рассказов, многих талантливых писем к Антону Павловичу и множества пустяковых ремесленнических поделок.

Его история — это история человека, не овладевшего своим

талантом и ушедшего от творческого труда к ремесленническому. История Николая Чехова еще трагичнее.

Он сгорел рано, в возрасте тридцати одного года. Алкоголизм обострил легочный процесс.

И хотя он гораздо ярче проявил свое дарование, чем Александр, его история — это тоже история человека, не сумевшего овладеть своим талантом.

Шарж на сотрудников юмористического журнала «Будильник». А. П. Чехов — второй слева

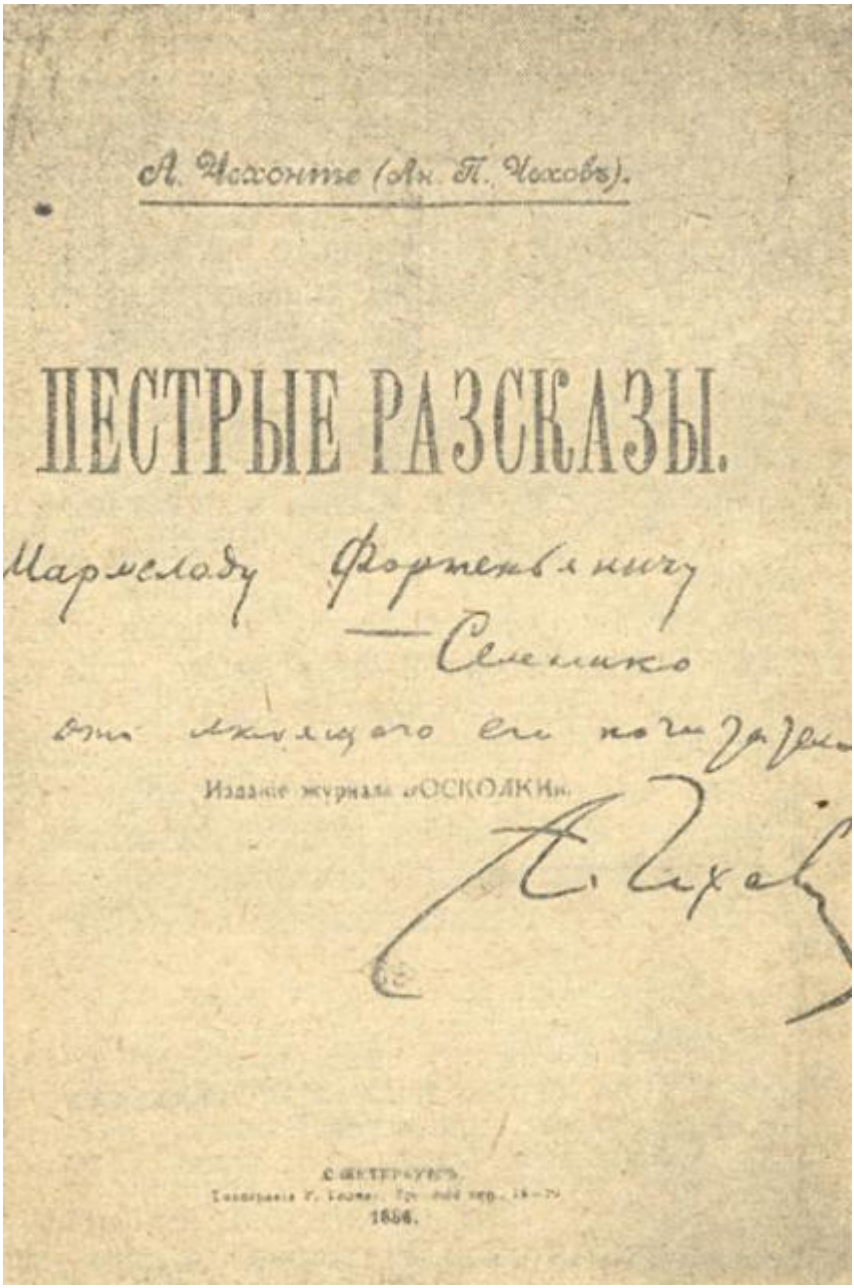
А сколько таких историй проходило в те времена, отмеченных и никем не отмеченных!

Антон Павлович чувствовал свою ответственность и за все эти напрасно погибавшие творческие силы многих и многих людей. Тайный голос, голос его совести, говорил ему, что он должен работать за всех них. И он работал, не жалуясь па тяжесть своей исторической ноши, — великий труженик, скромный русский человек.

Трудное время

В конце восьмидесятых годов Чехов жил небывало напряженной внутренней жизнью.

Со стороны могло казаться, что все обстоит у него благополучно, может быть, даже счастливо.



Титульный лист «Пестрых рассказов»

Жил он с семьей на Садовой-Кудринской, снимая двухэтажный дом-особняк, «похожий на комод». Этот домик был центром, куда стекалась молодежь. Наверху играли на взятом напрокат пианино, пели, вели шумные, веселые разговоры, а

внизу сидел у своего стола Чехов и писал под долетавшие до него звуки музыки, смеха. Поднимался он и наверх, чтобы принять самое живое участие в общем веселье.

«Садово-кудринский» период его жизни выглядел радостно.

В его творчестве эти годы ознаменовались произведениями, принадлежащими к наиболее поэтическим его созданиям, проникнутым светлым колоритом, могучей, свободной широтой. Это — «Счастье» и «Степь».

Счастье есть на свете, но оно зарыто глубоко в земле, подобно таинственным кладам в степи. Никто не знает, как подступиться к счастью. Настроение задумчивой, светлой печали окрашивало рассказ.

«Степь» была мощным, торжественным гимном радости жизни, природе, величию богатырской родины.

Перед читателем предстал новый Чехов, поэт счастья.

Поразителен чеховский степной пейзаж. Можно сказать, что Чехов поэтически открыл степь, был первым художником, раскрывшим под внешним однообразием степного пейзажа целый мир красок и звуков. Детские впечатления, освеженные поездкой в родные места летом 1887 года, помогли ему передать чистоту и свежесть детского восприятия мира, соединенную с мудрым взглядом художника.

Семья Чеховых (1889). В первом ряду справа А. П. Чехов

Герой повести — мальчик Егорушка, которого дядя везет в город, чтобы отдать в гимназию. Все наполнено в «Степи» молодостью, той захватывающей новизной всех восприятий и чувств, о которой сказано:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия…

Мы вдыхаем страстный аромат степных трав и цветов, чувствуем всем существом, как великолепна и широка жизнь!

И степь начинает казаться нам живым, прекрасным существом, томящимся о счастье, мы как будто видим, как вздымается ее грудь. Незаметно для нас этот живой образ сливается с образом самой родины, тоскующей о счастье.

«Едешь час-другой… Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам успел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что богатство ее и вдохновение гибнут даром…»

Неудержимое стремление великой страны к жизни, достойной ее богатства и вдохновения, к расцвету всех творческих сил дышит в чеховском пейзаже.

Горечь, тоска о том, что гибнут даром творческие силы, «богатство и вдохновение» прекрасной родины, мечта о русском богатыре, который — придет день! — выпрямится во весь свой рост, — эта боль и мечта звучали издавна в русской литературе.

Через длинный ряд десятилетий Чехов перекликался с Гоголем. Как сливаются в один торжественный гимн родине и ее будущему мечта Гоголя и мечта Чехова!

«…И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи… У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль:

Русь!..»

Великому русскому поэту вторит другой великий русский поэт:

«Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях. И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!»

России к лицу богатырский размах!

Так же, как даром гибнет вдохновение степи, точно так же напрасно пропадают богатырские силы таких людей, как озорник Дымов, один из интереснейших персонажей «Степи», о котором Чехов писал в письме, что такие люди, как Дымов, «созданы прямехонько для революции». Но революции нет, и могучие творческие силы Дымовых растрачиваются попусту, гибнут даром.

«Степь» говорила о глубине чувства родины у молодого художника, о чистом, цельном поэтическом восприятии жизни, о глубине оптимизма.

Молодой и уже знаменитый писатель, Чехов привлекал к себе пристальное внимание лучших людей страны. Его веселый «комод» был озарен такой ни с чем не сравнимой для Чехова радостью, как неожиданный визит П. И. Чайковского, перед гением которого Антон Павлович благоговел. Композитор полюбил молодого писателя, почувствовав в музыке его произведений близкую себе творческую стихию, подобно тому, как Левитан чувствовал в Чехове родную душу. Чайковский хотел писать оперу на либретто Чехова. Предполагалось, что Чехов напишет либретто лермонтовской «Бэлы».

Не случайно это объединение трех имен великих русских художников: Чайковского, Левитана, Чехова. В их творчестве отразилась подлинная душа эпохи, внешне будничной, задумчивой и печальной, таившей созревавшие силы, новые грозы

и бури.

Все, казалось, стало улыбаться Чехову.

Правда, критика «грызла» его все сильнее, но редакции ухаживали за ним наперебой. Его поездки в Петербург были триумфальными, самые знаменитые люди добивались знакомства с ним.

Он был окружен поклонниками и поклонницами; среди последних были юные актрисы, художницы и просто милые, привлекательные девушки и женщины.

Юные годы прошли в нужде, заботе, изнурительном труде. Казалось, наступила пора удачливой, красивой, молодой зрелости, пора успеха, славы.

Антон Павлович производил впечатление жизнерадостного, счастливого, молодого.

В. Г. Короленко оставил воспоминание о своем знакомстве с двадцатисемилетним Чеховым:

«Передо мною был молодой и еще более моложавый на вид человек, несколько выше среднего роста, с продолговатым, правильным и чистым лицом, не утратившим еще характерных юношеских очертаний. В этом лице было что-то своеобразное, что я не мог определить сразу, и что впоследствии, по-моему, очень метко определила моя жена, тоже познакомившаяся с Чеховым. По ее мнению, в лице Чехова, несмотря на его несомненную интеллигентность, была какая-то складка, напоминавшая простодушного деревенского парня. И это было особенно привлекательно. Даже глаза Чехова, голубые, лучистые и глубокие, светились одновременно мыслью и какой-то почти детской непосредственностью. Простота всех движений, приемов и речи была господствующей чертой во всей его фигуре, как и в его писаниях. Вообще в это первое свидание Чехов произвел на меня впечатление человека глубоко жизнерадостного. Казалось, из глаз его струится неисчерпаемый источник остроумия и непосредственного веселья, которым были переполнены его рассказы. И вместе угадывалось что-то более глубокое, чему еще предстоит развернуться, и развернуться в хорошую сторону. Общее впечатление было цельное и обаятельное».

М. П. Чехов отмечает: «1888–1889 годы были какими-то необыкновенными по душевному подъему Антона П-ча. Он всегда был весел, шутил, много и безустали работал, не мог обходиться без людей».

И все же над всей этой, казалось бы, по-пушкински, по-моцартиански светлой жизнью молодого художника нависла тень.

Чехов с юных лет привык «переносить все молча». Он, конечно, не «притворялся» веселым, жизнерадостным. Он

чувствовал себя на большом творческом подъеме.

Но в скрытой глубине его души поднимались тяжелые волны, все невыносимее становились приливы тоски, которую Чехов, по своему обыкновению избегая и «громких» и «жалких» слов, называл скукой.

Что для Антона Павловича понятия «скука» и «тоска» были выражением одного и того же чувства, мы знаем из свидетельств современников. С. Елпатьевский рассказывает:

«Как-то раз, давно, у нас зашел разговор о прекрасных и удивительных русских словах — народных словах. Что значит «тоска», как звучит у бабы, только что всунувшей себе нож в грудь, слово «скушно было»…

Замечание М. П. Чехова о том, что его брат не мог обходиться без людей, свидетельствовало не только о веселой общительности Антона Павловича. За этим скрывалось и нечто иное.

«Я положительно не могу жить без гостей, — писал Чехов. — Когда я один, то мне почему-то делается страшно».

Это признание представляется совсем неожиданным на столь, казалось бы, светлом фоне его жизни.

Среди невеселых видений, посещавших его, была темная, грязная лестница, в пролет которой бросился Гаршин.

«Интересно, что за неделю до смерти он знал, что бросится в пролет лестницы, и готовился к этому концу. Невыносимая жизнь! А лестница ужасная. Я ее видел: темная, грязная».

Он любил Гаршина, чья жизнь разбилась о каменную стену тюрьмы — победоносцевской России. Хрупкий образ автора «Красного цветка» прочно владел воображением Чехова, возникая то в «Припадке», то — через четыре года после самоубийства Гаршина — в знаменитой «Палате № 6», в фигуре Ивана Дмитрича Громова. Повышенно-чуткая восприимчивость к боли, страданию, унижению человека, незащищенность детски-чистой души, страстное возмущение ложью, насилием, тонкая нервная впечатлительность — все эти гаршинские черты, воспроизведенные Чеховым уже в образе студента Васильева, героя «Припадка», доведенного до грани безумия зрелищем унижения человека, характеризуют и психически больного Громова. Когда Громов сходил с ума, ему «казалось, что насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним». Это представление преследовало и Гаршина, толкая его к гибели. Оно было знакомо многим и многим людям в тогдашней России.

Чехов был более защищенным, чем Гаршин и люди «гаршинского склада», как назвал он в письме героя «Припадка». Но ведь эта защищенность не свалилась к нему с неба. Он вооружал свою душу, воспитывая в себе силу для того, чтобы

уметь противостоять действительности, не поддаваться отчаянию. Но потому-то он так глубоко чувствовал людей «гаршинского склада», так тонко воспроизводил их, что и в его душе были те же черты. Его чуткость к страданию, лжи, насилию была столь же острой и мучительной.

Автору «Степи», поэту счастья, жизнь казалась невыносимой.

Не только это чувство мучило его. Все чаще появлялся перед ним грозный призрак душевной пустоты, той «скуки», о которой писал он в своих письмах. Это сложное и, казалось бы, столь неожиданное для Чехова чувство, вызывавшее апатию, нежелание писать, неуважение к написанному, было, быть может, наибольшей опасностью, из всех многочисленных опасностей, угрожавших его таланту. Оно, это чувство, заставляло руки опускаться.

Именно в эти «счастливые» годы признания и славы его начал терзать вопрос: для чего он пишет? Делом он занимается или пустяками? Угнетающее чувство пустоты возникало от неуверенности в том, что его труд кому-то нужен, полезен.

«Бывают минуты, когда я положительно падаю духом, — признавался он Суворину в декабре 1888 года. — Для кого и для чего я пишу? Для публики?..»

Подразумевая под «публикой» буржуазного читателя и мещанскую, обывательскую интеллигенцию, Чехов говорит, что «она необразована, дурно воспитана, а ее лучшие элементы не добросовестны и не искренни по отношению к нам. Нужен я этой публике или не нужен, понять я не могу. Буренин[11] говорит, что я не нужен и занимаюсь пустяками, Академия дала премию, — сам черт ничего не поймет. Писать для денег? Но денег у меня никогда нет, и к ним я от непривычки иметь их, почти равнодушен. Для денег я работаю вяло. Писать для похвал? Но они меня только раздражают. Литературное общество, студенты, Евреинова, Плещеев, девицы и проч. расхвалили мой «Припадок» вовсю, а описание первого снега заметил один только Григорович. И т. д. и т. д. Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, все равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю». А теперь, говорит Чехов, и он сам и все писатели его поколения «похожи на маньяков, пишущих книги и пьесы для собственного удовольствия. Собственное удовольствие, конечно, хорошая штука, оно чувствуется, пока пишешь, а потом?»

Суворин ответил, совершенно не поняв, что перед ним один из трагических документов русской литературы, что, дескать,

ему, Чехову, «рано жаловаться». Смысл ответа Суворина был в том, что Чехов избаловался успехом и вроде как «с жиру бесится».

Обвинение в том, что он «жалуется», было для Чехова обидным.

«Рано мне жаловаться, — разъясняет он в своем ответе, — но никогда не рано спросить себя: делом я занимаюсь, или пустяками? Критика молчит, публика врет, а чувство мое мне говорит, что я занимаюсь вздором. Жалуюсь я? Не помню, каков тон был у моего письма, но если это так, то я жалуюсь не за себя, а за всю нашу братию, которую мне бесконечно жалко».

Вот какие мысли приходили к нему под звуки музыки, смеха, веселых женских голосов в его благополучном «комоде».

Сомнения в моральной оправданности своего писательского труда, в его серьезности пришли к нему как раз тогда, когда он стал знаменит.

Чем больше вырастал, он как мастер, чем острее становилось у него чувство писательской ответственности, с тем большей ясностью он сознавал, что литература должна быть необходима для жизни, как хлеб, как воздух. А если этого нет, если у писателя нет уверенности в такой необходимости его труда, то занятие литературой — просто вздор.

Русская литература всегда отвечала на вопрос: что делать?

Поняв, что он обладает талантом влиять на души многих людей, Чехов с его чувством, что он человек «обязанный, законтрактованный сознанием долга и совестью, с его представлением о страшной ответственности литературы, ощутил необходимость отдать себе ясный и точный отчет в том, куда и зачем он зовет своего читателя.

Отсутствие у писателя ясной цели, «общей идеи» он считал болезнью, «которая для художника хуже сифилиса и полового истощения… писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими… имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая не даром приходила и тревожила воображение… Лучшие из них реальны и пишут жизнь такой, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы? — Мы! мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну… Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей и в нашей душе хоть шаром покати…»

Каждая строчка в этом письме «пропитана, как соком», мукой и страстью русского писателя, его чувством долга перед своим

народом, сознанием, что он обязан указывать своими произведениями пути к иной, справедливой и чистой жизни.

Чехову казалось, что в его произведениях жизнь изображается только такою, какова она есть. Он, конечно, был не вполне прав, судя себя своим строгим судом. Разве не чувствуем мы в той же «Степи» дыхание свободного ветра богатырской жизни, которая должна восторжествовать на родной земле!

Но он не мог удовлетвориться только тоской о прекрасном будущем, только изображением невыносимости тогдашней жизни. Нет, как русский писатель, он считал себя обязанным ясно ответить читателю на вопрос: что делать?

Писатели шестидесятых годов прямо отвечали на этот вопрос. Знаменитый русский роман так и назывался: «Что делать?»

Чехов пришел к сознанию, что русский писатель обязан ответить на этот вопрос и в новую эпоху жизни родины.

…Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Чехов, не колеблясь, отвечал на суровый пушкинский вопрос. Он умел поистине всех строже оценить свой труд. Взыскательный художник, он не был им доволен.

Ему казалось, что и сам он и все художники его поколения дают читателю «лимонад», в то время как нужен крепкий напиток. «Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад? — с горечью спрашивал он. — Разве картины Репина или Шишкина кружили вам голову? Мило, талантливо, вы восхищаетесь и в то же время никак не можете забыть, что вам хочется курить».

Конечно, он был несправедлив к Репину и другим художникам, как был несправедлив к себе. Ему искренно казалось, что и сам он только «мил и талантлив», в то время как надо «глаголом жечь сердца людей», звать их к подвигу, к действию. Так бунтовал в Чехове его гений, не желавший быть просто талантом.

Он чувствовал историческую исчерпанность прежних идеалов, необходимость новых ответов на «проклятые вопросы». Но все те ответы, которые давались различными идеологами его эпохи на страницах тогдашних журналов и газет, представлялись ему столь же мимоидущими, как и все критические статьи.

Казалось бы, он со вниманием должен был прислушиваться к

голосу лидера либерального народничества Михайловского, который упрекал его — и, в частности, по поводу «Степи» — как будто как раз в том же самом, в чем обвинял себя и сам писатель. Михайловский непрерывно грыз его за то что у него, дескать, нет мировоззрения, нет цели, во имя которой он пишет.

Но упреки Михайловского не слишком трогали Чехова. Он чувствовал, что за ними скрывается желание заставить его исповедовать крохоборческие «идеалы», над мизерностью которых он посмеивался. Он чувствовал фальшь попыток народников восьмидесятых годов представить себя носителями идеалов «отцов», хранителями наследства шестидесятых годов.

«Шестидесятые годы, — писал он Плещееву в 1888 году, — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его значит опошлять его».

Под «глупыми сусликами» он подразумевал всевозможные разновидности мелкотравчатого либерализма, в том числе народнического.

Он ясно сознавал свою чуждость всем идеологическим направлениям, действовавшим на поверхности тогдашней действительности.

«Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индиферентист», — писал он Плещееву в 1889 году, и это было точной самохарактеристикой. В своем творчестве он стоял на много голов выше всех легальных политических группировок своего времени. Здесь все казалось ему мелким, ничтожным. «Где социализм?» — спрашивал OR в одном из писем и не без горькой иронии отвечал: «Он в письме Тихомирова к царю». Лев Тихомиров был известным ренегатом, одним из хамелеонов, отрекшимся от «Народной воли» после ее разгрома и написавшим покаянное письмо царю. Никакого другого социализма, кроме народнического, Чехов не знал.

Ленин нарисовал картину эпохи, в тисках которой мучился Чехов:

«…революционеры исчерпали себя 1-ым марта, в рабочем классе не было ни широкого движения, ни твердой организации, либеральное общество оказалось и на этот раз настолько еще политически неразвитым, что оно ограничилось и после убийства Александра II одними ходатайствами».[12]

Тоска Чехова по настоящей критике была тоской по общественным, моральным идеалам, которые могли бы вдохновить литературу, подобно тому, как вдохновляла ее в свое время критика Белинского и Чернышевского.

Ему все больше не нравились его произведения. Он писал в мае 1889 года: «Вот уже два года я разлюбил видеть свои

произведения с печати, равнодушен к рецензиям, к разговорам о литературе… В душе какой-то застой… Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг все как-то менее интересно».

«Мне не нравится, что я имею успех», — сказал он в одном из писем. В другом письме он говорил, что ему кажется, что он «обманывает» читателя.

— Зачем писать, — вновь и вновь спрашивал он себя, — если не можешь ответить на главные вопросы?

В одном из ноябрьских писем 1888 года он написал: «Осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас».

Мы знаем, как не любил он громких слов, особенно когда речь шла о его личных чувствах. И если он употребил такое слово, как ужас, то это показывает, как глубоки были его переживания.

И все этические вопросы и все то, что относилось к самым интимным сторонам человеческих отношений, — все, все в сознании Чехова неразрывно связалось, переплелось с вопросом о мировоззрении.

Один из его рассказов 1888 года — «Огни»- целиком посвящен изображению того, как ложное мировоззрение может зловеще отразиться в сфере личных человеческих отношений. Чехов ведет в этом рассказе прямую борьбу против реакционных пессимистических идей, весьма «модных» среди большой части интеллигенции того времени. Это идеи бренности всего земного, бесцельности, бессмысленности жизни, — идеи, приходившие от реакционной немецкой философии, связанные с именем Шопенгауэра. Под их прикрытием можно было оправдать и ренегатство и любую подлость — ив области общественной и в области личной жизни.

Герой рассказа, инженер Ананьев, так характеризует это упадочническое мышление:

«— Тогда, — говорит он, — в конце семидесятых годов, оно начинало входить в моду у публики и потом, в начале восьмидесятых, стало понемногу переходить из публики в литературу, в науку и политику. Мне было тогда не больше 26 лет, но я уж отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что все обман и иллюзия, что по существу и результатам каторжная жизнь на острове Сахалине ничем не отличается от жизни в Ницце… что никто на этом свете ни прав, ни виноват, что все вздор и чепуха и что ну его все к чёрту!»

Много видевший, много думавший, зрелый человек, инженер Ананьев на своем тяжелом жизненном опыте убедился в бесчеловечности этих идей, увлекавших его самого в молодости.

Он убеждает другого героя рассказа, студента фон-Штенберга, упорно придерживающегося этих упадочнических взглядов, в их глубокой вредности. В подтверждение Ананьев рассказывает историю из своей молодости, под влиянием которой он со стыдом и ужасом проклял соблазнявшую его пессимистическую философию. Она, эта философия, привела его в молодые годы к тому, что он совершил, по его словам, «зло», равносильное убийству».

Как-то он приехал из столицы, закончив курс в высшем учебном заведении, на несколько дней в свой родной город, где вырос и учился в гимназии. Здесь он встретился с молодой женщиной, которую знал еще гимназисткой; тогда ее звали «Кисочкой», и он «был по уши влюблен в нее». Кисочка и теперь сохранила всю свою прелесть и чистоту. Но она глубоко несчастлива. Как и многим тогдашним хорошим девушкам, мечтавшим о разумной и чистой жизни, ей пришлось выйти замуж в этом маленьком провинциальном городке за грубого, ничтожного человека, и вся ее жизнь стала несчастьем, она «как в яме». Она бесконечно рада встрече с человеком из столицы, студентом, другом первой юности. Он в ее глазах — воплощение всего светлого, честного, передового. Она смотрит на него с наивным обожанием, обращенным даже не столько к нему, сколько к тому чистому, идейному, о чем она мечтала в ранней юности и от чего так далека ее теперешняя жизнь.

А у него на уме совсем другое. И так как «нет ни правых, ни виноватых на этом свете» и все «суета сует», жизнь не имеет никакого смысла, все живое обречено на смерть и т. д. и т. п., то он считает вполне возможным в увлечении надавать Кисочке обещаний взять ее с собой «на край света». Для нее их встреча и возникшая между ни миг близость — это не только любовь, но и переворот всей судьбы, смелый шаг разрыва с мужем, приобщение к настоящей жизни.

Ананьев же, соблазнив Кисочку, трусливо, как вор, пробирается на вокзал, чтобы уехать из города. Но в вагоне, с наступлением ночи, когда он «один-на-один остался со своей совестью», перед ним встал образ обманутой доверчивой женщины, и он уже ясно чувствовал себя убийцей. Чтобы заглушить муки совести, он постарался прибегнуть к своим привычным «спасительным» идеям о бренности всего сущего. Но они на этот раз не только не «помогли», а, наоборот, представились во всей своей преступной сущности. Ананьев впервые отдал себе отчет в ненормальности этой философии. «Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, началось только с того времени, когда я принялся за азбуку, т. е. тогда,

когда совесть погнала меня назад в N., и я, не мудрствуя лукаво, покаялся перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней…»

Инженер Ананьев своим рассказом не переубеждает студента фон-Штенберга. Ананьеву помог разобраться в бесчеловечной сущности разделявшейся им философии его жестокий и постыдный опыт и «здоровый, сильный русский мозг».

Фон-Штенберг говорил Ананьеву еще в начале их спора: «От наших мыслей никому ни тепло, ни холодно». И именно это замечание Штенберга дает повод Ананьеву рассказать свою историю.

Нет, от наших мыслей именно бывает людям и тепло и холодно, и светло и темно. Ужасно было Кисочке узнать, что даже тот, кого она считала чистым, передовым человеком, способен на обман. Если и без того она жила, «как в яме», то во что же превратилась ее жизнь после встречи с Ананьевым и его бегства!

Весь рассказ убеждал читателя в том, что мысль, идея, мировоззрение имеют колоссальное значение, что ложное мировоззрение может привести к злу, равносильному убийству.

Это еще раз возвращает нас к тому чувству, которое владело Чеховым, — к его сознанию своей страшной ответственности за мысли, идеи своих произведений.

В качестве врача Чехов, подобно своему доктору Астрову в «Дяде Ване», мучительно переживал случаи неблагоприятного для пациента исхода болезни, чувствуя свою вину и тогда, когда, как говорят, медицина бессильна.

Как писатель, он боялся за каждое свое слово, чтобы не повредить хоть чем-нибудь человеческой жизни.

И там и здесь — и в медицине и в литературе — это было сознанием ответственности за человеческую жизнь.

Вот почему такой мучительной, такой напряженной стала его тоска по ясному, определенному мировоззрению.

В том же 1888 году, когда были написаны «Огни», у Чехова возник замысел рассказа, который он хотел посвятить мучившей его теме о том, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас». Он хотел изобразить «человека здорового, молодого, влюбчивого, умеющего и выпить, и природой насладиться, и философствовать, не книжного и не разочарованного, а очень обыкновенного малого». Герой предполагавшегося рассказа «благодаря своему положению горожанина, любовника, мужа, мыслящего человека… волей-неволей наталкивается на вопросы, которые волей-неволей, во что бы то ни стало должен решать. А как решать их, не имея мировоззрения? Как?»

В самой этой тоскливой интонации, в этом повторении «Как?» — нельзя не уловить глубоко личного значения вопроса для самого Чехова.

Конечно, он был не прав, когда думал, что у него «нет мировоззрения». Уже один только рассказ «Огни» свидетельствует о том, что Чехов занимал передовую позицию в идейной борьбе, выступая против реакционных, упадочнических идей своей эпохи.

Да и разве не ясно, что по всей своей сущности творчество Чехова восьмидесятых годов, — не говоря уже о девяностых! — характеризуется прогрессивным, передовым, демократическим мировоззрением.

Но предшественники Чехова, писатели шестидесятых годов, участвовали в прямой политической борьбе своего времени. Их эпоха выдвигала большие политические идеалы, и писатели так или иначе определяли свое отношение к этим идеалам, вдохновлялись ими или отрицали их.

Эпоха восьмидесятых годов, казалось Чехову, не выдвигала никаких больших политических идеалов. Она представлялась «аполитичной».

В его письмах мы все чаще начинаем встречать горечь, обиду на то, что писатели его поколения лишены политической жизни. Это представлялось ему ненормальностью, уродством. Его тоска по политике свидетельствовала о начавшемся преодолении аполитичности. Но та политическая жизнь, которая видна была на поверхности, внушала ему только скуку. Политические группировки казались ему «невежественными», И в самом деле, его знание и понимание русской жизни было неизмеримо более глубоким и основательным, чем знание и понимание любого самого либерального идеолога того времени.

Так, Чехов и в конце восьмидесятых годов оставался аполитичным, но теперь уже не из равнодушия к политике, а из чувства бесплодности всей известной ему «политики», не способной хоть что-нибудь изменить в жизни. Ему даже казалось безразличным, в какой газете или журнале печататься, — настолько суетной, мелкотравчатой представлялась ему тогдашняя политическая жизнь.

Он понял впоследствии неправильность этой позиции и сделал отсюда выводы. Но это произошло лишь в девяностых годах. В восьмидесятые годы его поколение казалось ему обреченным на отсутствие политической жизни и тем самым на пустоту.

Со своим глубоким общественно-историческим чутьем он догадывался об исторической неизбежности болезни своего поколения: «болезнь сия, надо полагать, имеет свои хорошие цели

и послана не даром…»

Эта мысль — о том, что страдания современников «перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас», как говорит Ольга в финале «Трех сестер», — была постоянной мыслью, постоянным чувством Чехова и его героев.

Но он не мог удовлетвориться этим, не мог ограничиться догадкой об исторической необходимости своих страданий. Если писатель не дает ответа на коренные вопросы, не зовет читателя к цели, не указывает путей достижения цели, если у него отсутствует ясный политический идеал, то писатель не имеет права появляться перед читателем. Вот к какому выводу пришел Чехов на грани восьмидесятых-девяностых годов. И это было началом конца его аполитизма.

Успех и слава, пришедшие к нему, не только не вскружили голову еще молодому художнику, но, как раз наоборот, обострили его сознание противоречия между размахом его таланта и неудовлетворительностью, недостаточностью его мировоззрения. И чем больше понимал он объем, масштаб своего дарования, тем острее сознавал это противоречие.

Потому и не было никогда в его жизни момента, когда бы он был доволен своими произведениями.

Страстность и напряженность идейных поисков, столь характерная для Чехова, являлась одним из наиболее замечательных выражений внутренней, невидимой простому, невооруженному глазу, но зато подлинной, скрытой, «подводной» сущности эпохи восьмидесятых годов. Ведь та самая эпоха, которая известна как. «безвременье», вместе с тем вошла в историю родины и как эпоха выработки нового мировоззрения. Умерли старые идеалы, в страданиях и борьбе созревали новые. Конец прежних идеалов был виден, созревание новых совершалось пока еще в скрытой глубине истории.

Салтыков-Щедрин так охарактеризовал восьмидесятые годы.

«Ясно, что идет какая-то знаменательная внутренняя работа, что народились новые подземные ключи, которые кипят и клокочут с очевидной решимостью пробиться наружу. Исконное течение жизни все больше и больше заглушается этим подземным гудением; трудная пора еще не наступила, но близость ее признается уже всеми».[13]

В страстном стремлении Чехова ответить в новую эпоху своими произведениями на вопрос: «что делать», — сказывались и лучшие, передовые национальные традиции русской литературы и кровная связь Чехова со своим временем, с коренными запросами и потребностями эпохи.

Большой художник отличается тем, что боль и радость его

эпохи становятся его личной болью и радостью. Искания гения являются и исканиями его времени.

В раздумьях, страданиях Чехова отражался переходный характер эпохи, напряженно искавшей новые идеалы, отвергавшей прежние. Чехов остро чувствовал историческую исчерпанность старого и необходимость нового. Но, в силу своей мелкобуржуазной интеллигентской оторванности от революционной мысли и революционного действия, он не знал о том, что новые великие идеалы, новый ответ на вопрос: «что делать?» — уже созревают, вырабатываются, готовы осветить путь родины, повести ее к свободе и счастью. Это незнание усиливало его тоску и неудовлетворенность.

Недовольство собой, своим творчеством, с огромной силой охватившее Чехова в конце восьмидесятых годов, имело, таким образом, глубокое социально-историческое, «подспудное» основание. Это недовольство свидетельствовало о наличии у Чехова того чувства, которое можно назвать исторической интуицией, общественной чуткостью. В его беспокойстве отражалось беспокойство самой эпохи, страстно ищущей, переломной, переходной.

Представление о том, что у Чехова не было мировоззрения и что он будто бы даже и не желал иметь мировоззрение, был принципиальным противником какой бы то ни было идейности творчества, — это представление основывается еще и на том, что Чехов часто высказывался против «тенденциозности» в литературе. Особенно часто эти высказывания мы встречаем именно во второй половине восьмидесятых годов, как раз в тот период, когда, как мы видели, была особенно острой тяга Чехова к ясному мировоззрению, к «общей идее», то-есть именно к идейности творчества.

Чтобы понять это кажущееся противоречие, нужно лишь вспомнить, какую именно «тенденциозность» Чехов имел в виду когда высказывался против нее. Это была или либеральная, или либерально народническая, или реакционная «тенденциозность»: все то, что причесывало, искажало действительность в угоду тем или другим догмам и схемам. А над убожеством, мелкотравчатостью народнических или либеральных «тенденций» и идеек Чехов издевался уже в восьмидесятых годах; представители этих идеек были в его глазах всего лишь «сусликами». Либеральному интеллигенту молодой Чехов посвятил презрительный памфлет на тему о «кисляйстве». Типичного народнического «суслика», с его плоскими, скучными, убогими идейками сыроваренных кустарных промыслов и прочими устоями народнического мировоззрения, Чехов высмеял

в рассказе «Соседи». Писатель не знал, что именно, следует противопоставить убожеству либерализма и народничества, но самое это убожество он глубоко чувствовал, хотя у него самого, в его собственных представлениях, до конца его дней оставались влияния либеральной ограниченности.

О том, что высказывания Чехова против «тенденциозности» в литературе были связаны именно с его отталкиванием от народнической и либеральной тенденциозности, свидетельствуют и мемуары современников.

А. С Лазарев-Грузинский говорит:

«Среди писательских заветов Чехова восьмидесятых годов неизменным было предостережение против тенденциозности писаний. В те годы Чехов был страшным врагом тенденциозности и возвращался к этому вопросу с каким-то постоянным и страстным упорством…

…В одном из писем, кажется к Щеглову, Чехов обмолвился странным признанием, что не сумеет объяснить, почему ему нравится Шекспир и совсем не нравится Златовратский…

…Однако почему Чехов так упорно возвращается тогда к мыслям о тенденциозности? Мне кажется, этим его писательский организм реагировал на те упреки в «безразличии», «безучастии» и даже «беспринципности», которые по адресу Чехова рассыпали Михайловский, Скабичевский и другие специалисты критических дел».

Златовратский, Михайловский, Скабичевский — либерально-народнические писатели и публицисты, — вот чья «тенденциозность» отталкивала Чехова, с его жизненным чутьем, с его пониманием нежизненности, отсталости, мелочности их идей, с его сознанием необходимости неизмеримо более широких программ и идеалов для родины.

— Если все известные мне политические группы или «партии» мелкотравчаты, ложно-тенденциозны, то лучше я буду вне каких бы то ни было групп и партий, вне политических тенденций, чтобы никакие шоры, никакая политическая узость и догматизм не мешали исполнению моего долга художника: правдивому, честному, независимому, объективному изображению русской жизни, какая она есть в реальной, трезвой действительности, а не в иллюзорных, схематических, узко-групповых представлениях народнических сектантов вроде унылого героя рассказа «Соседи» или либеральных «свистунов»! — вот как можно было бы сформулировать тогдашнее умонастроение Чехова.

И нужно сказать, что в этой позиции была и своя положительная и своя отрицательная сторона. О положительной

стороне этой позиции Чехова восьмидесятых годов догадался В. Г. Короленко, с его тонким умом, — догадался вопреки своей принадлежности к либерально-народнической «партии».

«Но даже и его тогдашняя (во второй половине восьмидесятых годов. — В. Е.) «свобода от партий», — писал Короленко в своем очерке «Антон Павлович Чехов», — казалось мне, имеет свою хорошую сторону. Русская жизнь закончила с грехом пополам один из своих коротких циклов, по обыкновению не разрешившихся во что-нибудь реальное, и в воздухе чувствовалась необходимость некоторого «пересмотра», чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий. И поэтому самая свобода Чехова от партий данной минуты, при наличности большого таланта и большой искренности, казалась мне тогда некоторым преимуществом. Все равно, думал я, — это не надолго».

В этой острой догадке прекрасно схвачено главное, своеобразное в значении Чехова для исторического пути русской литературы: переломный, переходный характер его творчества, — выражавший переходную эпоху. В самом деле, выиграла бы или проиграла русская литература оттого, что Чехов стал бы либеральным писателем, в духе какой-нибудь «Недели», с ее проповедью «малых дел», или писателем народническим, проповедником сыроварен и кустарных промыслов? Разве не была положительной, прогрессивной свобода Чехова от этих «партий»? Ведь она означала более высокий уровень понимания, большую глубину чувства русской жизни, чем у либерально-народнических публицистов и писателей; она, эта свобода, означала более объективное, чем у либеральных и народнических писателей, изображение реальной действительности, это была свобода от обветшалых, ставших уже глубоко реакционными догм, насиловавших объективную действительность, ход истории. И не обладай Чехов этой свободой, он, конечно, не написал бы ни «Соседей», ни «Дома с мезонином», где разоблачалась узость, мелкотравчатость земского либерализма и ему противопоставлялась мечта о том, чтобы разорвать «цепь великую» которою был опутан народ; не написал бы ни «Мужиков», ни «В овраге», ни «Новой дачи» — знаменитого цикла крестьянских повестей, беспощадно раскрывавших всю народническую слащавую ложь о русской деревне, — повестей, сочувственно встреченных марксистской критикой.

Но в этой же «свободе» заключалась и своя отрицательная сторона. Отстаивая свою независимость «от партий данной минуты», Чехов вместе с тем задерживался на позициях, так сказать, принципиальной «беспартийности», равнодушия к

«партиям», к их политике. Тоскуя о политической жизни, об определенном мировоззрении, в которое входила бы и ясная политическая программа, он одновременно сам закрывал себе дорогу к обретению такого мировоззрения. Любое «направление», любая политическая определенность казалась ему узкой «тенденциозностью», покушением на его духовную самостоятельность, на его право и обязанность честного, правдивого, широкого, не связанного ни с какими субъективистскими представлениями и схемами, изображения реальной жизни. И это, несомненно, было одною из причин того, что Чехов так до конца своих дней и «не удосужился» познакомиться с тем, что составляло в девяностых годах, — не говоря уже о девятисотых, — главное содержание всей политической, всей духовной жизни страны: с ростом рабочего революционного движения, с теорией марксизма. Он заранее был предубежден против этой новой партии просто потому, что она была «партия». Его представление о марксизме (он был знаком только с «легальным марксизмом») так и осталось до конца его дней до смешного искаженным и наивным.

Сама мучительность его поисков, его боль, тоска, чувство пустоты — все это объяснялось, в конечном итоге, именно тем, что он был далек от процесса формирования нового, передового научного мировоззрения — марксизма. А ведь он тосковал именно по научному, цельному, стройному мировоззрению, по научно обоснованной программе действия! И его поиски такого мировоззрения нередко представлялись ему безнадежными. В его творчестве это приводило к настроениям безвыходности, сомнения. Разве при всем прогрессивном, революционизирующем значении «Палаты № 6», при несомненной, сильной ноте протеста, прозвучавшей в ней, не отразились все же в этом произведении настроения тоски и безвыходности? Разве не отразились эти настроения в таком рассказе, как «Гусев», в котором любовное, нежное отношение к Павлу Ивановичу, к человеку бунтарского склада, неутомимому «воителю» против всех безобразий и скверны жизни, переплетается с грустной усмешкой над донкихотством такого рода людей, со скорбью о безвыходности страданий народа, родины? Недаром фигуры протестантов, бунтарей, довольно редкие в произведениях Чехова, обычно выглядят чудаками или слабыми людьми, гибнущими при соприкосновении с действительностью.

Аполитичность, таким образом, влекла к ограниченности художественного зрения писателя, к неполноте картины русской жизни в его произведениях, к отсутствию в них образов целеустремленных, сильных, волевых русских людей, способных к

действию, к борьбе, чуждых какому бы то ни было «кисляйству», — людей, о которых мечтал Чехов, которых он звал всей своей тоской, всей своей страстной волей к счастью, к справедливости, к свободе родины!

«Свобода» от «партий» и политики, ложно понятая «независимость» влекла и к тому, что Чехов считал возможным в течение длительного срока сотрудничество в «Новом времени» и дружбу Сувориным. Это не могло пройти бесследно для него, усиливая его политический скептицизм, его «скуку-тоску»…

Ласковый враг

В тяжелую пору сомнений Чехова в самом главном — в своем писательском труде — его стал обволакивать ласковый враг: Суворин.

Знакомство Чехова с Сувориным и начало сотрудничества в «Новом времени» произошли раньше. Личная же близость относится к этому периоду.

Редактор крупнейшей столичной газеты, одаренный публицист, беллетрист и драматург, «лукавый царедворец», приспособивший свою газету и свое перо к потребностям правящей клики, Суворин был человеком двойной жизни. В «аполитичной» эпохе восьмидесятых годов самым либеральным людям казалось возможным отделять писателя от политика, и Суворин в своем общении с литературными кругами умел представиться прежде всего литератором. Его пьесы имели успех, либеральная пресса обсуждала их, совершенно отвлекаясь от политической личности автора.

Когда-то, в шестидесятые годы, он неплохо начинал жизнь. Внук крепостного, крестьянский сын, он начал учителем географии в уездном училище в городе Боброве, получая еще меньшее жалованье, чем учитель Медведенко в «Чайке»: тот получал 23 рубля в месяц, а Суворин — всего 14 рублей 67 копеек. Когда он начал печатать свои рассказы и очерки, то перебрался в Москву из Боброва и жил с женой в десяти верстах от города в избе. Он стал сотрудничать в «Современнике», его принимал лично Н. Г. Чернышевский, произведения его запрещались цензурой, сам он привлекался к ответственности. По заказу Л. Н. Толстого он писал книжки для яснополянских «крестьян, и Толстой сам приносил ему гонорар.

Это было славное начало, которое Суворин предал и опозорил во второй половине своей жизни.

Долгое время он считался порядочным либеральным литератором; его фельетоны за подписью «Незнакомец» пользовались широкой популярностью. Шли годы, газета Суворина «Новое время» становилась все более влиятельной. Суворин нажил громадное состояние на «кухаркиных деньгах»: его газета публиковала объявления кухарок, горничных, нянь, предлагавших свой труд. Сделавшись богачом, влиятельным редактором, которого начали обхаживать, почуяв его нестойкость, царские сановники, Суворин стал менять курс, приспособляться к обстоятельствам, лавировать, по щедринскому выражению, «применительно к подлости». Победа реакции окончательно

убедила его в том, что нельзя ждать каких-либо общественных потрясений и изменений. Постепенно «Новое время» стало газетой, отмеченной убийственной кличкой, данной ей Щедриным: «Чего изволите?»

Начав служить реакции, Суворин, в качестве разночинца, выходца из низов и просто умного человека, хорошо понимал всю подлость, грязь, низменность того лагеря, в котором он очутился. В этом особенно убеждает известный дневник его, опубликованный в 1923 году. Здесь, глаз на глаз с самим собою, Суворин изливал все свое презрение к реакционному лагерю, давал уничтожающие характеристики всей верхушке, скорбел о растлении своею таланта, разоблачал гнилостность и мерзость того, чему служил.

Конечно, это лишь усугубляло его вину. Но в душе его, как в трясине, было все, в том числе и способность подделки под раскаяние и даже способность к искренней лжи. — Чехов сказал, что «ложь — это тот же алкоголизм… Лгуны лгут и умирая». По иронии судьбы, он сказал это в письме к Суворину.

Ленин дал исчерпывающую характеристику Суворина в статье с коротким выразительным названием «Карьера»:

«Недавно умерший миллионер, издатель «Нового Времени», А. С. Суворин, историей своей жизни отразил и выразил очень интересный период в истории всего русского буржуазного общества.

Бедняк, либерал и даже демократ в начале своего жизненного пути, — миллионер, самодовольный и бесстыдный хвалитель буржуазии, пресмыкающийся перед всяким поворотом политики власть имущих в конце этого пути. Разве это не типично для массы «образованных» и «интеллигентных» представителей так называемого общества? Не все, конечно, играют в ренегатство с такой бешеной удачей, чтобы становиться миллионерами, но девять десятых, если не девяносто девять сотых — играют именно такую же самую игру в ренегатство, начиная радикальными студентами, кончая «доходными местечками» той или иной службы, той или иной аферы.

Бедный студент, из-за недостатка средств непопадающий в университет; учитель уездного училища, служащий, кроме того, секретарем предводителя дворянства или дающий частные уроки у знатных и богатых крепостников; начинающий либеральный и даже демократический журналист, с симпатиями к Белинскому и Чернышевскому, с враждой к реакции, — вот чем начал Суворин в 50-60-х годах прошлого века…

…Либеральный журналист Суворин во время второго демократического подъема в России (конец 70-х годов XIX века)

повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед власть имущими. Русско-турецкая война помогла этому карьеристу «найти себя» и найти свою дорожку лакея, награждаемого громадными доходами его газеты «Чего изволите?».[14]

Суворин был виртуозом искренней лжи. Он умел выставить напоказ, когда ему этого хотелось, ту сторону своей души, которая когда-то была связана с честным и передовым. Он умел представить дело так, что он, Суворин, — это одно, а сотрудники «Нового времени» — это нечто совсем иное и что внутренне он презирает эту грязную банду. Впрочем, последнее не было далеко от истины: он презирал и министров. У молодого Чехова Суворин сумел создать твердое, долго державшееся впечатление, что хотя он, Суворин, и предан своей газете, все же он далеко не целиком ответствен за нее и что если бы не «нововременцы», то он не допускал бы свою газету до многих ее неприличий и безобразий. Он делал вид человека, погруженного в свое писательство, в дела театра, созданного им. Правильно отмечает один из биографов, что «когда Чехов только начинал свое сотрудничество в «Новом времени», то искренне думал, что Суворина нужно спасать от… «Нового времени».[15]

К Чехову Суворин умел оборачиваться именно своей *писательской* стороной. Молодого Чехова очаровали «независимый» ум Суворина, блестящего собеседника, его начитанность, наблюдательность, ироничность его суждений.

Мы знаем, что независимость была одним из устоев всего жизненного кодекса Чехова. В недовольстве либерального и народнического лагеря его сотрудничеством в «Новом времени» Чехов видел покушение на свою самостоятельность. Суворин ничего не требовал от него, не ставил ему никаких условий, не ограничивал его права печататься где угодно. Суворин тонко играл на его струнке — обостренном чувстве независимости, высмеивал «узкую партийность» либеральных журналов, «книжность» либеральных лидеров, их догматизм, даже их трусость, склонность к компромиссам с реакцией. И молодому Чехову казалось, что в самом деле не все ли равно, где печататься, — важно лишь, чтобы рассказы были честными, чтобы они служили прогрессу, а не реакции («я с детства уверовал в прогресс», — писал он Суворину). И если честные рассказы печатаются в реакционной газете, тем хуже для этой газеты! В суворинскую газету он шел со своим лозунгом независимости от всего, в том числе и от «Нового времени».

«Далось им «Новое время»! — говорил Чехов Лазареву-Грузинскому с досадой на тех, кто выражал недовольство его

сотрудничеством в суворинском органе. — Ведь поймите же, тут может быть такой расчет. У газеты пятьдесят тысяч читателей, — я говорю не о «Новом времени», а вообще о газете, — этим пятидесяти, сорока, тридцати тысячам гораздо полезнее прочитать пятьсот моих безвредных строк, чем те пятьсот вредных, которые будут итти в фельетоне, если своих я не дам. Ведь это же ясно! Поэтому я буду писать решительно в каждой газете, куда меня пригласят».

Существует легенда о том, что в период сотрудничества Чехова в суворинской газете у него было нечто вроде идейной близости с Сувориным, хотя бы и кратковременной. Это столь же не основательно, как и созданная либерально-народнической критикой легенда об «отсутствии мировоззрения» у Чехова.

Опровержение одной из этих легенд одновременно является и опровержением другой, потому что как раз в отношениях Чехова с Сувориным, наряду с тогдашней аполитичностью Чехова, обнаруживалось и его прогрессивное, материалистическое мировоззрение, из которого Антон Павлович тогда еще не умел делать политических выводов.

Отношения между Сувориным и Антоном Павловичем носили своеобразный характер. Там, где речь шла об оценках отдельных явлений искусства, отдельных, более или менее «нейтральных» сторон жизни, они нередко сходились между собою в мнениях, и Чехов испытывал удовольствие от бесед и от переписки с Сувориным. Но как только оказывалось, что оценить то или другое явление невозможно, не затрагивая принципиальных, коренных вопросов мировоззрения, так немедленно обнаруживалось, что, в сущности, отношения между Сувориным и Чеховым — это отношения непрерывной полемики двух людей, занимающих противоположные идейные позиции.

Влияние Суворина на Чехова сказывалось в том, что Суворин укреплял и порою порождал настроения политического скептицизма у Чехова. Но Чехов постепенно освобождался от этих суворинских влияний. Сущность их отношений заключалась в борьбе, хотя она и выражалась в мягкой, «вежливой» форме.

Суворин обычно не спорит с Чеховым прямо и открыто, его задача другая. Искушенный опытом, он пытается незаметно для молодого писателя привить ему микробы своей внутренней опустошенности, враждебности всему прогрессивному и передовому.

Вот характерный случай, раскрывающий сущность отношений между Сувориным и Чеховым.

Делая вид, что речь идет только о «чисто художественном» вопросе, Суворин расхваливает в письме к Чехову роман

французского писателя Поля Бурже «Ученик». Хитрец пускает пробный шар. Он умалчивает о том, что суть романа — атака против передовой науки, против атеизма и материализма.

Но Чехов не принимает разговора на «чисто художественной» почве. Ознакомившись с романом, он отдает должное его занимательности, остроумию. Но он вступает в спор с Бурже и Сувориным о главном. Он отстаивает материализм против идеализма, атеизм против религии. Он берет быка за рога и недвусмысленно раскрывает «главный недостаток» романа. «Это — претенциозный поход против материалистического направления. Подобных походов я, простите, не понимаю… Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины». Чехов высмеивает поповскую клевету, заключенную в романе, о том, что атеизм и материализм ведут к разврату. «Что же касается разврата, то за утонченных развратников, блудников и пьяниц слывут не… Менделеевы, а… аббаты и особы, исправно посещающие посольские церкви».

Поход против материализма и атеизма был знамением времени. Все упадочное и реакционное, что шло от западной философии и литературы, подхватывалось и выдавалось за «последнее слово» истинной культуры. Чехов не только не поддался потоку, захватившему большую часть интеллигенции, но со всем своим упорством стал против течения. Его спор с Сувориным был спором со всей реакцией эпохи.

Разногласия между Чеховым и Сувориным особенно обострились к началу девяностых годов, после поездки Чехова на Сахалин, сыгравшей, как мы увидим, большую роль и в формировании его мировоззрения и в его творчестве. С 1893 года Чехов порвал с «Новым временем» и не давал уже более ни строчки в эту газету. За год до этого, в 1892 году, между ним и Сувориным разгорелся интереснейший спор, содержанием которого был наиболее важный для Чехова, жизненно важный для него вопрос.

На процитированное нами в предыдущей главе письмо Антона Павловича, в котором он говорил о необходимости для писателя больших, вдохновляющих целей, Суворин прислал лукавый ответ. Он рассказывал, что показал это письмо Чехова некоей даме. Дама ужаснулась «мрачности», «пессимистичности» письма и под этим «гнетущим» впечатлением, в свою очередь, написала Суворину письмо. Содержание ее весьма «красивого», «возвышенного» письма сводилось к довольно простой мысли, что жизнь хороша сама по себе и что не нужно никаких целей. «Цель

жизни, — писала дама, — это сама жизнь… Я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души».

Суворин целиком присоединяется к высказываниям «оптимистической» дамы.

Знаменателен ответ Чехова.

«Неужели все это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а монпасье… Под влиянием ее письма Вы пишете мне о «жизни для жизни». Покорно Вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу/ чем мое. Я пишу, что нет целей, и Вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит… «цени то, что есть», и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей… Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать, или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука».

Опять-таки спор попадал в самый центр всей тогдашней общественно-политической жизни, всех, вопросов эпохи. Формула «жизнь для жизни» означала в восьмидесятые годы ренегатский отказ от борьбы с гнусной действительностью, оплевывание святого времени шестидесятых годов, когда выдвигались великие цели и идеалы. «Жизнь для жизни», отказ от «несбыточных благ» означали оправдание теории «малых дел», столь распространенной среди интеллигенции в ту пору, — теории обывательщины, примирения с невыносимой жизнью. «Реабилитация действительности» усиленно пропагандировалась в то время и в кругах либеральной буржуазной интеллигенции (либеральная газета «Неделя» особенно настойчиво выдвигала эти мысли).

Суворин хотел поймать Чехова на его словах о том, что «цели нет». Суворин вполне присоединяется к этим словам. Конечно, конечно, радуется он, нет никаких целей! Как будто оба собеседника согласны между собой. Но Суворин делает маленькое добавленьице: нет — и не нужно! И именно это добавление Чехов берет под огонь, сразу вскрывая всю мнимость «солидарности» с ним Суворина, всю пропасть, разделяющую их. Чехов мучается тем, что эпоха, как ему кажется, не выдвигает больших общественных идеалов; он ищет больших целей, потому что не может примириться с жизнью, как она есть, с «жизнью для жизни». Суворин же «ценит то, что есть». Резко, короткими гневными фразами Чехов снимает весь покров «красивости»,

«поэтичности» с формулы «жизнь для жизни», обнажает ее эгоистическую, косную, черствую, мертвенную сущность.

Суворину до того хотелось, чтобы Чехов встал на позицию «жизни для жизни», что в своих рецензиях он изображал Антона Павловича сторонником этой позиции.

«Миросозерцание у него совершенно свое, — писал Суворин о Чехове, — крепко сложившееся, гуманное, но без сентиментальности, независимое от всяких направлений, какими бы яркими или бледными цветами они ни украшались… Ничего отравленного какими-нибудь предвзятыми идеями нет у этого талантливого человека… Он сам как будто хочет сказать, что надо жить просто, как все, и вносить свои лучшие намерения в развитие этой простой, обыкновенной жизни, а не тратить их на подвиги несоразмеримые и без пути не стремиться зажигать моря».

Хитер был старый царедворец, хорошо знавший искусство тонкой лести, и тончайшую вел он игру с Чеховым. Как ловко сплетает он в своей рецензии правду с ложью!

Как хитро он использует стремление Антона Павловича к духовной независимости, которое для Чехова означало прежде всего независимость от мещанства и обывательщины! Незаметным поворотом Суворин превращает стремление к такой независимости в мещанскую «независимость» от идей и идеалов.

Чехова, с его отвращением к обывательскому примирению с пошлостью жизни, Суворин изображает обывателем, «ценящим то, что есть», и поучающим своих читателей «жить, как все».

Антон Павлович далеко не всегда умел отделить правду от лжи в суворинской паутине. Но в самом главном, решающем, он все-таки достаточно твердо, с чеховской принципиальностью, противопоставлял «суворинщине» непримиримость своего стремления к правде, свою совесть и разум русского демократического интеллигента-разночинца.

Даже в период своего полного расположения к Суворину Чехов никогда не прощал ни ему, ни его газете того, что считал морально недопустимым, нечестным, несправедливым. Например, в марте 1889 года он пишет Суворину: «Недавно в «Новом времени» среди газет и журналов была сделана цитата из какой-то газеты, восхвалявшей немецких горничных за то, что они работают целый день, как каторжные, и получают за это только 2–3 рубля в месяц. «Новое время» расписывается под этой похвалой и добавляет от себя, что беда-де наша в том, что мы держим много лишней прислуги. По-моему, немцы подлецы… Во-первых, нельзя говорить о прислуге таким тоном, как об арестантах, во-вторых, прислуга правоспособна и сделана из такого же мяса, как

и Бисмарк…»

Назвав немцев подлецами, Чехов тем самым обвинил в подлости и «Новое время», присоединившееся к восхвалению немцев.

Суворин вынужден был молча сносить такие пощечины от Чехова. «Молодо — зелено», — думал, должно быть, старый лукавец. Он всегда имел возможность представить дело так, что не он виноват в той или другой подлости своей газеты, а его сотрудники: он занят литературой, газета идет «сама собой»…

Расхваливая произведения Чехова, он вместе с тем разрешал своим сотрудникам бранить Чехова на страницах «Нового времени». Тем самым подчеркивалось, что Суворин — это одно, а «Новое время» — другое; подчеркивалась вместе с тем «идейная независимость» Суворина, его «широта взглядов», «терпимость» ко всяким мнениям (кстати сказать, все то же самое, на чем обычно играет и современная буржуазная печать). Старая лиса, Суворин отлично понимал, что Чехов никогда не порвет с ним только из-за личной обиды.

Изучая письма Антона Павловича к Суворину, мы испытываем двойное чувство: и гордость за Чехова, рискующего попасть в ловушки, расставленные для него хитрым, ласковым врагом, и все-таки выбирающегося из этих ловушек, и обиду за политическую наивность Антона Павловича. Это двойное чувство мы испытываем, читая, например, совет Антона Павловича Александру почаще вступать в резкий спор с Сувориным и вообще занять в редакции идейно-самостоятельную, независимую позицию. Чехов тогда еще надеялся «облагородить» суворинскую газету.

Закончив свой рассказ «Припадок» (11 ноября 1888 года), Антон Павлович спрашивает Суворина: «Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? Ведь она страшнейшее зло. Наш Соболев переулок — это рабовладельческий рынок».

Чехов еще не догадывался о том, что «Новое время» сознательно замалчивает страшные социальные язвы.

Он правильно написал однажды Суворину, что «бывает наивен» в своих письмах к нему. Понадобился срок для того, чтобы он перестал быть наивным в своем отношении к Суворину.

Казалось бы, много было данных у Суворина для глубокого влияния на Чехова. И иронический ум, и меткость, здравый смысл, деловитость суждений об искусстве, и блеск таланта, и «размах». Суворин протянул ему руку тогда, когда Чехов был еще «осколочником» и литературные знакомства его ограничивались Лейкиным и мелкой газетно-журнальной братией.

Но главное, что могло создать почву для глубоких влияний

Суворина на Чехова, — это призрак пустоты, посещавшей Чехова, его недовольство собой как писателем, его представление, что он занимается «вздором», трудность и, как казалось ему порой, безнадежность поисков ясных целей и идеалов в эпохе «безвременья». Все это, при склонности Чехова к иронии, могло, казалось бы, привести его к философии полного скептицизма, к насмешке надо всем. А тут-то и ждала бы его суворинская опустошенность.

Суворин звал его к спокойно-скептическому отказу от поисков «несбыточного». Он играл и на трезвости ума Чехова. Разве не видно, что все поиски безнадежны, что «целей нет» и не может их быть? Разве не смешно донкихотство?

Да, суворинская опасность в жизни Чехова была серьезной, она сосредоточила в себе все яды эпохи.

Но и эту опасность Чехов откинул в своем непрерывном восхождении вверх. И «лейкинщина» и «суворинщина» остались далеко внизу, а чеховский гений поднимался все выше и выше.

Смерть брата

Летом 1889 года Чехов с семьей жил на Украине, около Сум, в живописном уголке, снимая дачу на берегу реки Псел, на хуторе Лука.

Лето обещало быть чудесным. Украинская природа, поэтичность украинского народа восхищали Чехова; в самом облике украинцев он находил много близкого себе, нередко называл себя, южанина, «хохлом». Правда, подобно Левитану, он был поэтом среднерусской природы; именно она возбуждала в нем, как говорит Тригорин в «Чайке», страстное, непреодолимое желание писать. Но очарование украинского пейзажа захватило его. К тому же перед ним открывалась широкая возможность предаваться любимому занятию — уженью рыбы.

Но все было отравлено ожиданием смерти Николая. Неразбитый «графин водки» сыграл свою роковую роль. Семья перевезла больного художника на Луку. Неизбежность его близкой смерти Антону Павловичу, как врачу, была ясна. С мужеством трезвого диагноста он, как и всегда, смотрел правде прямо в лицо. На тревожный запрос Александра из Петербурга о состоянии Николая Антон Павлович отвечает, что нельзя спрашивать, выздоровеет ли Николай, а можно лишь спрашивать, сколько времени может он еще прожить.

С Николаем уходило из его жизни многое.

Это было и окончательным прощанием с молодостью, и утратой близкой души, в облике которой было много родного, — утратой чего-то непосредственно-поэтического, наивно-художественного, бессознательно-талантливого, юношески-беспечного, детски доверчивого.

Это было еще одним жестоким напоминанием об одиночестве.

Пушкин спасался от одиночества в дружбе. Вокруг него была культурная среда ценителей прекрасного. Пусть была она тончайшим слоем в тогдашней России, но она облегчила и жизнь и творчество поэту. Среда передовых людей страны была шире в сороковых, гораздо шире в шестидесятых годах. Некрасов хорошо знал, что его поддерживают Чернышевский, Добролюбов, молодая Россия, идущая за ними.

Положение Чехова было совсем иным. Литературная среда, с которой он был связан, критики были несравненно ниже и мельче его.

Все это делало особенно тяжелым и его личное горе.

К этому присоединялась болезнь самого Антона Павловича,

которая все тревожнее давала знать о себе, и его странное отношение к своей болезни. Он отмахивался от нее.

В октябре 1888 года он писал Суворину:

«Каждую зиму, осень и весну, и в каждый сырой летний день я кашляю. Но все это пугает меня только тогда, когда я вижу кровь: в крови, текущей изо рта, есть что-то зловещее, как в зареве…»

Он рассказывает далее, что впервые заметил у себя кровохарканье еще четыре года назад, что и после этого замечал у себя кровь, и все же он убежден в том, что у него нет чахотки. Если бы кровотечение, случившееся в 1884 году, было свидетельством начинавшейся чахотки, то его уже не было бы в живых. «Вот моя логика».

Зная ясную, неумолимую логику Чехова, мы чувствуем, что здесь что-то не так, что он не мог внутренне, до конца удовлетвориться такой поверхностной «логикой».

Он старался убедить в том, что он не болен, и окружающих и самого себя. Впоследствии он напишет Лике Мизиновой со своей обычной сдержанностью: «Я не совсем здоров. У меня почти непрерывный кашель. Очевидно, я здоровье прозевал так же, как Вас».

Не случайно, должно быть, он поставил в связь мысль об утерянном здоровье с мыслью об утерянной возможности любви. По-видимому, была у него не вполне осознаваемая, но постоянная боязнь, что личное — большая любовь, тревожное сознание роковой болезни — ворвется в его труд, помешает мыслям о главном. А ведь главное еще не найдено. И нужно было бы еще «сорок лет учиться», чтобы стать настоящим писателем, «тут дорог каждый час…»

Ему было скучно думать о том, что он болен.

А тут страшный кашель и смертельное кровохарканье Николая властно напоминали Чехову и о его болезни, как будто кто-то нехорошо смеялся над созданной им иллюзией.

Николай «таял, как воск», и у Чехова «не было ни одной минуты», когда бы он «мог отделаться от сознания близости катастрофы».

Даже и в эти тяжкие дни, с тоской глядя на болезнь любимого человека, нежно ухаживая за братом, он оставался верен беспощадной ясности своих наблюдений над жизнью, над людьми. В письме к Александру, в котором он пишет о неизбежной близкой смерти Николая, Антон Павлович добавляет, что Николай капризничает, ведет себя с окружающими «по-генеральски». «Николай, — грустно иронизирует Чехов, — кажется, всерьез вообразил себя генералом. Привередник

ужасный».

Невольно вспоминаются слова Горького в одном из писем к Чехову:

«Чую облик Вашей души, он кажется мне суровым».

В июне 1889 года художник Чехов умер. «Бедняга Николай умер, — писал Антон Павлович. — Я поглупел и потускнел. Скука адская, поэзии в жизни ни на грош, желания отсутствуют и проч. и проч.».

Смерть брата затронула Антона Павловича очень глубоко, тесно переплелась со всеми трудными мыслями, мучившими его. Умирание Николая, раздумье о жизни, прожитой братом, — все это влилось новой безрадостной струей в поток главных мыслей Чехова.

Он не мог никуда уйти от своих постоянных мыслей об «общей идее», великой цели человеческой жизни. Все горести, как и все радости его личной жизни, неразрывно переплетались в его сознании с этими его мыслями.

И теперь проблема мировоззрения, «общей идеи» предстала перед ним еще с одной стороны.

Ужасна жизнь без мировоззрения. И как ужасно умирание мыслящего человека, не знающего цели, во имя которой прожита его жизнь!

Только сознание осмысленно прожитой жизни, только чувство личной связи с будущим, вера в то, что «весь я не умру», что мои радости, мои страдания, мой труд не пропадут бесследно, а вольются, пусть маленькой каплей, в океан жизни народа, родины, мира, — только такое сознание может придать высокое достоинство и жизни и смерти человека.

Общая идея

Во второй половине 1889 года появляется одно из значительнейших произведений Чехова — повесть «Скучная история».

Мы помним, что в предыдущем году у Антона Павловича был замысел рассказа о «мыслящем человеке», который оказывается банкротом в острый момент своей жизни, потому что у него нет мировоззрения.

Настроения и раздумья, вызванные смертью брата, ворвались в этот замысел и изменили его.

Тема мыслящего человека, не имеющего «общей идеи» и поэтому терпящего крах при столкновении с трудными вопросами личной жизни, в «Скучной истории» тесно сплетается с темой банкротства такого человека и перед лицом смерти.

Неизбежность близкой смерти героя окрашивает все настроение «Скучной истории».

Чтобы читатель не отвлекался от главной темы, возраст героя приближен к тому возрасту, когда ожидание смерти не является странным. Герою повести шестьдесят два года.

Для того чтобы подчеркнуть тему страданий мыслящего человека, Чехов делает своего героя известным ученым, профессором медицины.

Мрачен весь колорит повести.

Наблюдения над умирающим братом, быть может, мысли о собственной болезни, уменье художника и врача перевоплощаться в своего «пациента» — все это помогло Чехову с угрюмой правдивостью нарисовать внутренний мир человека, ожидающего смерти.

В «Скучной истории» два главных лица — старый профессор и Катя, юная женщина, оставшаяся сиротой еще в раннем детстве и воспитывавшаяся в семье профессора. Покойный отец Кати, окулист, назначил профессора опекуном своей дочери. Профессор любит Катю больше, чем свою дочь, любит больше всего на свете. В своей семье он давно стал чужим. Для Кати ее опекун — самый высокий авторитет во всем.

Катя уже успела быть актрисой, потерпеть много тяжелых неудач. Она переживает по-своему те же страдания, что и ее опекун. У нее нет «общей идеи»! Умная, образованная, красивая женщина, она уже не может после своих жизненных неудач тешиться «личным счастьем». Это пройденная полоса для нее. Ей необходимо сознание цели жизни, без этого она не может жить. Для старого ученого Катя — единственная радость, но он теряет и

ее, потому что не может ответить на ее вопрос, обращенный к нему. Это все тот же классический прямой вопрос: «что делать?» Последний разговор, происходящий между нею и профессором, — разговор, после которого она навсегда уходит и из его жизни и, быть может, судя по ее настроению, из жизни вообще, — обнажает страшную внутреннюю пустоту героя повести.

С отчаянием Катя говорит ему: «Николай Степаныч! Я не могу дольше так жить! Не могу! Ради истинного бога, скажите скорее, сию минуту: что мне делать?.. Ведь вы умны, образованы, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?»

И он отвечает: «По совести, Катя: не знаю… Давай, Катя, завтракать».

Он хорошо понимает ее страдания. «Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, — размышляет он, — я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!»

Но чем же он может помочь своей любимице, если не может помочь самому себе?

Сущность своих страданий он характеризует точно:

«Сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить… и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего. При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья. Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара… Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой…

Я побежден…»

Потрясающую историю старого ученого, пришедшего перед

лицом смерти к выводу, что он напрасно прожил жизнь, Чехов, со своей нелюбовью к громким словам, назвал *скучной* историей. Но если и можно назвать *скукой* те чувства, во власти которых находится герой повести, то перед нами какое-то еще небывалое расширение самого понятия скуки, — вроде того, как Байрон расширил понятие скорби до мировой скорби.

Чехов, как мы уже сказали, воплотил в своих произведениях поиски и чаяния той части русской разночинной интеллигенции, которая не могла «ужиться» с буржуазией и буржуазным обществом, понимая враждебность этого общества культуре и интеллигенции как таковой, но не знала революционного выхода, была чужда революционному пути, хотя порою и в плотную подходила к догадке о его необходимости.

В «Скучной истории» Чехов остро и глубоко поставил коренные проблемы судьбы интеллигенции в буржуазном обществе. Это общество не может вдохновить интеллигенцию высокими общечеловеческими, общенародными целями, идеалами. В буржуазном обществе даже лучшая, честная интеллигенция обречена на идейное, интеллектуальное, психологическое измельчание, вырождение, на духовную пустоту, которая означает духовную смерть. Избавлением от этой «скучной истории» может быть только обретение больших социальных идеалов, которые не могут быть выдвинуты «хозяевами» буржуазного общества.

Отсутствие целостного представления о мире, сознания смысла жизни, живой связи с людьми, разорванность мыслей и чувств, существующих «особняком», раздробленность сознания — все это неизбежно в обществе, раздробленном на отдельные частички, в обществе, не вдохновленном единой целью, *общей идеей*.

Особенности эпохи, напряженно ищущей, под гнетом реакции, новые цели, новые идеалы, тоска художника, не могущего жить без великой вдохновляющей идеи, — все это дало возможность Чехову поставить тему, имеющую не временное, преходящее, а широкое мировое значение.

Так подтверждался закон о том, что художник, умеющий глубоко выразить главные темы своего времени, тем самым создает произведения, далеко выходящие за рамки своей эпохи.

Поиски смысла жизни, невозможность жить без сознания общей цели — это свойственно передовым людям всех стран и наций. Но нигде эти поиски не были такими страстными и напряженными, как у русских людей.

В эпоху упадка, безидейности и обывательщины среди большой части интеллигенции Чехов и его герои мучительно

тоскуют по «общей идее».

Чехов не хотел быть в положении своего героя, отвечающего на вопрос: «что делать?» — честным! но бессильным: не знаю! Читателю мало было знать что писатель честен. Ему надо было знать, что делать. И Чехов чувствовал себя обязанным ответить на этот вопрос.

Дальняя дорога

Вскоре после смерти брата Антон Павлович удивил своих знакомых и родных неожиданным решением. Он начал собираться в путешествие на Сахалин.

М. П. Чехов рассказывает, что «собрался Антон Павлович на Дальний Восток как-то вдруг, неожиданно, так что в первое время трудно было понять, серьезно ли он говорит об этом, или шутит».

Почему он решил поехать именно на Сахалин? Он никогда не проявлял никакого особого интереса к этому острову.

Поездка на Сахалин была по тем временам самым настоящим путешествием, утомительным и далеко не безопасным. Великой Сибирской железной дороги еще не было. От Тюмени нужно было ехать в тарантасе четыре тысячи верст. Антон Павлович хорошо знал, что его ждут и дорожная грязь, и разливы могучих сибирских рек, и жестокая тряска, и множество других испытаний, тяжелых и для вполне здорового человека. А он незадолго перед тем отказался от предложения об одной приятной поездке по той причине, что в вагоне у него всегда усиливается кашель. Но что значит вагонная тряска в сравнении с тарантасной, к тому же продолжающейся не день, не два, а многие недели!

Намерение Антона Павловича всем казалось непонятным. Его спрашивали о причинах поездки, писали ему недоуменные письма. Чехов отшучивался, стремился представить поездку легкомысленной, просто желанием «встряхнуться», а когда уж очень приставали с расспросами, то он делал серьезный вид: он хочет написать научный труд, диссертацию о Сахалине и тем самым хоть отчасти заплатить свой долг медицине — своей «законной жене», которой он изменил для литературы — своей «любовницы».

При «легкомысленном» варианте оставалось непонятным, почему нужно «встряхиваться» именно в тарантасе и именно в путешествии на Сахалин. Для того чтобы «встряхнуться», гораздо больше подходила обыкновенная комфортабельная поездка за границу. Кстати, после Сахалина Антон Павлович и совершил такую поездку.

При варианте же «деловом» опять-таки было неясно, почему для диссертации потребовался Сахалин. Чехов в свое время усиленно работал над интереснейшей научной темой — историей русской медицины, собрав для этого труда много материалов. Если ему так сильно хотелось «заплатить долг медицине» созданием научного труда, то почему бы он не мог вернуться к

начатой и уже более или менее освоенной теме? Или почему бы он не мог, наконец, выбрать любую тему, не связанную с трудной поездкой?

Несомненно, что Антон Павлович хотел написать научный труд. Но несомненно и то, что он излагал далеко не все мотивы своего решения о поездке на Сахалин и тем самым «вводил в заблуждение» и своих родных, и своих знакомых, и, добавим, своих биографов. Один из последних, основываясь на объяснениях Чехова, свел все мотивы поездки к следующему: «В скучной и нудной жизни», которую до сих пор влачил Чехов, таких «двух-трех дней» не было (Антон Павлович писал в одном из писем, что в его поездке, вероятно, встретятся таких «два-три дня», о которых он будет вспоминать всю жизнь с восторгом или горечью. — В. Е.), а надо, чтобы они были, иначе нечем будет жить! Вот как нам представляется настоящее объяснение неожиданного для всех решения Чехова поехать на Сахалин».[16]

Биограф не замечает, что он ничего не ответил на главный вопрос: почему же для ярких двух-трех дней надо было ехать на Сахалин, а не, скажем, в Ниццу?

Чехов очень хорошо знал, что Сахалин, превращенный царским правительством в место каторги и ссылки, стал островом ужасов. Он отдавал себе полный отчет в том, что ему предстоит встретиться с сосредоточением в одном месте всех возможных видов человеческого унижения и страдания. Со своим повышенным чутьем к страданию и боли он готовился к тому, что его пребывание на Сахалине будет для него сплошной мукой.

Ключ к разгадке наиболее важных мотивов решения Чехова следует искать в двух его высказываниях. Одно из них мы встречаем в ответе на недоуменный вопрос Суворина: зачем Антону Павловичу понадобился Сахалин? Суворин писал, что поездка не имеет никакого смысла, потому что, дескать, Сахалин никому не нужен и неинтересен.

Прежде чем перейти к отповеди Суворину, Чехов сначала подчеркивает полное отсутствие у него каких бы то ни было претензий.

«Еду я совершенно уверенный, что моя поездка не даст ценного вклада ни в литературу, ни в науку: не хватит на это ни знаний, ни времени, ни претензий».

Далее он приводит в объяснение своего путешествия не главный, но действительно имевший для него известное значение мотив: «Поездка — это непрерывный полугодовой труд, физический и умственный, а для меня это необходимо, так как я… стал уже лениться. Надо себя дрессировать».

После всего этого он переходит к главному. Тут-то и

прорывается и его недовольство письмом Суворина, и признание подлинных мотивов своего решения о поездке.

«…Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен. Будто бы это верно?.. Не дальше, как 25–30 лет назад, наши же русские люди, исследуя Сахалин совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и жалуемся на то, что бог дурно создал человека. Сахалин — это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный. Работавшие около него и на нем решали страшные, ответственные задачи…

…Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждений, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей… виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно».

И Антон Павлович как бы спохватывается: не звучит ли все это претенциозно, не получается ли что-то вроде декларации, провозвещающей великие последствия его поездки? И он возвращается к первоначальному скромно-будничному тону письма.

«Нет, уверяю вас, Сахалин нужен и интересен, и нужно пожалеть только, что туда еду я, а не кто-нибудь другой, более смыслящий в деле и более способный возбудить интерес в обществе.

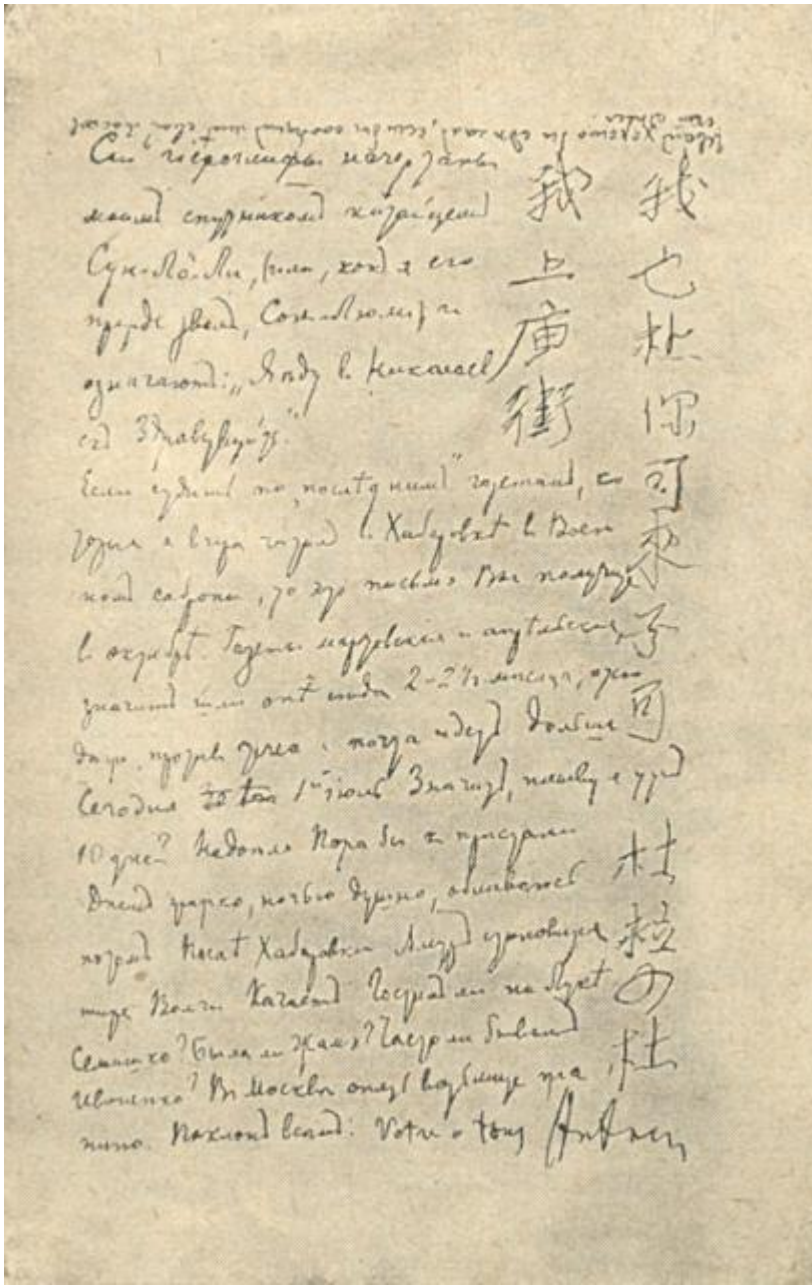
Я же лично еду за пустяками».

Другое высказывание Антона Павловича, в котором тоже прорвалось ценное признание, содержится в письме к Щеглову. Тот высказал мнение, что современная критика все же приносит известную пользу писателю. Чехов возражает, что если бы критика в самом деле помогала писателям, то «мы знали бы, что нам делать, и Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив до сих пор, Баранцевич не хандрил бы, и нам не было бы так скучно, как теперь, и Вас не тянуло бы в театр, а меня на Сахалин».

Биограф, объяснивший поездку Чехова на Сахалин только желанием Антона Павловича получить два-три ярких дня, трактует приведенное высказывание Чехова в письме к Щеглову в духе обывательской «скуки» и обывательского же стремления от скуки «проветриться».

Но мы хорошо знаем, что означала на чеховском языке скука и что означало его недовольство современной ему критикой. Мы

знаем, что скучной историей он назвал тоску человека, не имеющего «общей идеи». Его недовольство критикой было связано все с той же тоской по великим целям и идеалам. И именно с этой тоской связывает он свое решение поехать на Сахалин.



Автограф А. П. Чехова. Письмо из Сибири по пути на Сахалин

Цель поездки Чехова на Сахалин была связана прежде всего с поисками ответа все на тот же вопрос: «что делать?»

В своей эпохе «малых дел», отсутствия идеалов у интеллигенции Чехов нашел для себя то, к чему всегда стремились русские писатели: возможность подвига.

Конечно, если бы ему сказали, что его путешествие на Сахалин — подвиг, он рассмеялся бы. Он сам всячески старался «снизить» свое путешествие, представить его «пустяком». И все же поездка была подвигом. И дело тут не в его болезни, не в трудностях пути, не в изнурительном, непрерывном полугодовом труде, а в стремлении прямо, лицом к лицу, сойтись с самой ужасной правдой и рассказать о ней всем.

Бывает, что писатель отправляется в экзотическое трудное дальнее путешествие под влиянием своего неуспеха, в заботе о своей репутации, о славе. Чехову, как мы знаем, не нравился его успех. Он боялся своей славы, боялся стать «модным писателем». Ему казалось, что он «обманывает» читателя, не указывая ему целей жизни.

Своей поездкой на Сахалин он хотел «заплатить долг» не столько медицине, сколько своей совести русского писателя.

Совесть великого народа — русский писатель всегда чувствовал свою ответственность перед народом за всю жизнь страны.

Когда Чехов пишет: «мы сгноили в тюрьмах миллионы людей», «мы… размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей», то это означает именно то, что написано: Чехов всем существом своим чувствует и свою личную ответственность за все преступления царского правительства.

Критикуя либералов за их приспособление к мерзости царской России, Ленин подчеркивал, что либералы способствуют политическому развращению населения царским правительством, ослабляют «…и без того бесконечно слабое в русском обывателе сознание своей ответственности, как гражданина, за все, что делает правительство».[17]

Всем своим творчеством Чехов воспитывал в своем читателе именно такое сознание ответственности, потому что у него самого оно отличалось исключительной силой и остротой. И его решение о поездке на Сахалин вытекало из этого сознания.

Была и еще серьезная причина для путешествия.

Чехов знал, что на своем длинном пути он встретит множество людей, увидит жизнь страны. Подмосковье, Петербург, родные южные места, Кавказ, Крым, Украина — всего этого было

ему мало в его ненасытной жажде познания родины.

Антон Павлович готовился к своей поездке со всей присущей ему научной обстоятельностью, дотошностью. Он изучил, проштудировал целую библиотеку трудов по самым различным отраслям науки. История, этнография, геология, биология, уголовное право, тюрьмоведение, метеорология, география — таковы были науки, по-новому, а многие впервые изучавшиеся Антоном Павловичем. «Целый день, — писал он, — сижу, читаю и делаю выписки… Умопомешательство: «Mania Sachalinosa»… Приходится быть и геологом, и метеорологом, и этнографом».

В апреле 1890 года родные и знакомые проводили Чехова в Ярославль. Там он сел на пароход до Казани, оттуда — по Каме до Перми, затем по железной дороге до Тюмени и — здравствуй, колесуха, здравствуй, матушка Сибирь!

Кажется, сама природа решила всячески затруднить Чехову его поездку. Сначала его долго мучил «страшенный холодище» и днем и ночью: весна выдалась необычно поздняя. Потом, с потеплением, пошла такая грязь, что он в своем тарантасе «не ехал, а полоскался». Не раз ему приходилось переплывать сибирские реки во время буйного разлива на лодках, ежеминутно рискуя утонуть. Кое-какие штрихи, дающие представление о поездке, мы получаем из писем Антона Павловича к сестре, обращенных и ко всей семье.

«…Грязь, дождь, злющий ветер, холод… и валенки на ногах. [18] Знаете, что значит мокрые валенки? Это сапоги из студня. Едем, едем, и вот перед очами моими расстилается громадное озеро, на котором кое-где пятнами проглядывает земля и торчат кустики — это залитые луга. Вдали тянется крутой берег Иртыша; на нем белеет снег… Начинаем ехать по озеру. Вернуться бы назад, да мешает упрямство и берет какой-то непонятный задор, тот самый задор, который заставил меня купаться среди Черного моря, с яхты, и который побуждал меня делать немало глупостей… Должно быть, психоз. Едем и выбираем островки, полоски. Направление указывают мосты и мостики; они снесены. Чтобы проехать по ним, нужно распрягать лошадей поодиночке… Ямщик распрягает, я спрыгиваю в валенках в воду и держу лошадей… Занимательно! А тут дождь, ветер… спаси, царица небесная!..»

Описывал он и столкновение своего «тарантасика» с встречными тройками, при котором только случайность спасла его от гибели или инвалидности.

Несмотря на все трудности пути, настроение Антона Павловича было бодрое. Больше тысячи верст он проехал по Амуру, наслаждаясь мощной красотой пейзажа.

Его чувство родины расширялось. И горько и радостно было ему. Он видел много грубого, тяжелого, его возмущал дикий произвол, хамство чиновников. Но наблюдения его над крестьянами, над простыми русскими людьми с повседневным героизмом их труда в тогдашних сибирских условиях, — светлы и радостны. В путевых очерках «Из Сибири» отмечает он разговор с крестьянином, который говорит ему: «Примерно, у нас по всей Сибири нет правды. Ежели была какая, то уж давно замерзла. Вот и должен человек эту правду искать». Рассказывает Чехов о молодой крестьянке и ее муже, которые взяли на время пожить у них ребенка одной проезжей мещанки и так привыкли к нему, что боятся, как бы мать не забрала его у них. Хозяйка со слезами говорит об этой возможности, а мужу ее тоже жалко ребенка, «но он мужчина, и сознаться ему в этом неловко». «Какие хорошие люди!» — не может Чехов удержаться от столь не свойственного ему открытого выражения своих чувств. А в письме к сестре он восклицает: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!»

Дальняя дорога, вызывавшая у русских писателей образы беспредельной шири, будившая грусть-тоску о скованной, заколдованной народной силе, томление грядущего счастья! И вот трясся в тарантасе, больной чахоткой, покашливающий, пристально внимательный русский врач и писатель, которого позвала в дальнюю дорогу всегда непоседливая, неугомонная русская совесть.

Впервые открывалась она, русская дорога, перед Чеховым в такой широте могучего образа родины. Неясное предчувствие расцвета страны, страстной поэзией окрасившее «Степь», утверждалось в его душе. Это еще не было тем захватывающим волнением непосредственной близости счастья, которое так поражает нас в творчестве Чехова второй половины девяностых — начала девятисотых годов. Но уже в этой дальней своей дороге Антон Павлович сделал такую, например, запись в очерках «Из Сибири»:

«На Енисее жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась. На этом берегу Красноярск, самый лучший и красивый из всех сибирских городов, а на том — горы, напомнившие мне о Кавказе, такие же дымчатые, мечтательные. Я стоял и думал: «Какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега».

Вся необъятная страна вставала перед его взором, со своим даровитым, честным, ищущим правду, могучим народом. И чем яснее возникал в его мыслях и чувствах образ величия родной страны, тем больнее было думать о том, что она отдана во власть палачей, тупиц, Пришибеевых, тем сильнее хотелось сказать, что

больше так жить нельзя!

По приезде на Сахалин Антон Павлович сразу начал свою грандиозную, лихорадочно-напряженную и вместе с тем систематическую, хорошо продуманную работу исследователя. Напряженность работы объяснялась тем, что в его распоряжении был очень ограниченный срок — всего три месяца, — иначе, по условиям навигации, ему пришлось бы задержаться на Сахалине на целый год.

«Не знаю, что у меня выйдет, — писал он в конце своего пребывания на Сахалине, — но сделано мною не мало. Хватило бы на три диссертации. Я вставал каждый день в 5 часов утра, ложился поздно и все дни был в сильном напряжении от мысли, что мною многое еще не сделано. Кстати сказать, я имел терпение сделать перепись всего Сахалинского населения. Я объездил все поселения, заходил во все избы и говорил с каждым; употреблял я при переписи карточную систему, и мною уже записано около десяти тысяч человек каторжных и поселенцев. Другими словами, на Сахалине нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной. Особенно удалась мне перепись детей, на которую я возлагаю не мало надежд».

В октябре он отправился в обратный путь на пароходе: Индия, Сингапур, Цейлон, Порт-Саид, Константинополь, Одесса. В Китайском море ему пришлось пережить сильнейший шторм. В Индийском океане, подстрекаемый все тем же «непонятным задором», он на всем ходу кидался с палубы носовой части и взбирался обратно по веревке, которую ему бросали с кормы. Пышная, ослепительно-яркая природа, пальмовые леса, бронзовые женщины — все было таким странным после Сахалина!..

«Доволен по самое горло, — писал он Щеглову, — сыт и очарован до такой степени, что ничего больше не хочу и не обиделся бы, если бы трахнул меня паралич или унесла на тот свет дизентерия. Могу сказать: *пожил! Будет с меня.* Я был и в аду, каким представляется Сахалин, и в раю, т. е. на острове Цейлоне».

Огромны, богаты, сложны были его впечатления от поездки.

Каждый день на Сахалине приносил ему потрясения.

«Я видел голодных детей, — писал он в письме к известному прогрессивному судебному деятелю А. Ф. Кони, — видел тринадцатилетних содержанок, пятнадцатилетних беременных. Проституцией начинают заниматься девочки с 12 лет. Церковь и школа существуют только на бумаге, воспитывают же детей только среда и каторжная обстановка».

Если мы вспомним рассказы Чехова о детях, проникнутые

нежной любовью к детворе, его боль за малейшую обиду, наносимую ребятам, то поймем, чего стоили Антону Павловичу встречи и разговоры с сахалинскими детьми.

Чехов видел на Сахалине наказание плетьми. Это зрелище потрясло его до того, что ему потом часто снились в кошмарах эти страшные сцены, и он просыпался в холодном поту.

Он вывез с Сахалина горечь на всю свою жизнь.

И все же поездка дала ему много новых внутренних сил, новое мужество, подняла его идейное сознание, его творческое самочувствие.

«Мое короткое сахалинское прошлое представляется мне таким громадным, что когда я хочу говорить о нем, то не знаю, с чего начать, и мне всякий раз кажется, что я говорю не то, что нужно».

«Какой кислятиной я был бы теперь, если бы сидел дома! До поездки «Крейцерова соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел — чёрт меня знает».

Мы ясно чувствуем уже по интонациям этих замечаний Чехова, как ходят в нем какие-то широкие волны, что-то океански-огромное просится наружу.

Перед тем как засесть за книгу «Острое Сахалин», Антон Павлович совершил свое первое заграничное путешествие. Вена, Венеция, Болонья, Флоренция, Рим, Неаполь, Генуя, Ницца, Париж промелькнули за полтора месяца перед ним.

Италия очаровала его так же, как когда-то и Гоголя.

Все, что свидетельствовало о более передовом, чем в тогдашней России, уровне жизни в западноевропейских странах, он отмечал с горечью русского патриота. Несмотря на всю силу обаяния великолепных незнакомых городов, на более свободный, по сравнению с царской Россией, воздух буржуазно-демократических стран, несмотря на все свое преклонение перед сокровищами культуры и искусства, он и тут сохраняет свою трезвость. На все смотрит он глазами русского человека.

Посмотрев выставку картин в Париже, он пишет с гордостью за русское искусство: «Русские художники гораздо серьезнее французских… В граи-нении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король».

Его оскорбляет сытая наглость буржуазии. Монте-Карло представилось ему сгустком буржуазной пошлости, чем-то вроде мирового «роскошного ватер-клозета. В воздухе висит что-то такое, что, вы чувствуете, оскорбляет вашу порядочность, опошляет природу, шум моря, луну».

По возвращении в Россию Антон Павлович садится за «Остров

Сахалин», одновременно работая и над другими произведениями.

Работа над книгой о Сахалине потребовала новых, дополнительных исследований и изысканий; иной раз, для того чтобы написать одну строчку, приходилось прочитывать новые горы книг. Ему хотелось дать читателю точное научное и художественное представление о Сахалине. «Вчера я целый день возился с сахалинским климатом. Трудно писать о таких штуках, по все-таки в конце концов поймал чёрта за хвост. Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно».

«Остров Сахалин» печатался главами в либеральном журнале «Русская мысль». Эта своеобразнейшая книга, сочетающая глубину и точность подлинно научного исследования с художественностью, явилась сильным разоблачительным документом, настоящим ударом по самодержавию, по эксплуататорскому обществу. Верный своей манере внешне бесстрастного повествования, Чехов достигал том большей силы воздействия па читателя, чем объективнее и «спокойнее» выглядело его исследование.

Он мечтал о соединении науки с искусством. В одном из его писем есть интереснейшее замечание о родстве научного и художественного мышления и об их будущем синтезе, который представит собою «гигантскую чудовищную силу».

В своем «Сахалине» он стремился к такому синтезу.

Книга произвела большое впечатление и в научных кругах и у широкого читателя. Ее резонанс был настолько силен, что царское правительство вынуждено было даже назначить комиссию на Сахалин для «упорядочения» положения, но, разумеется, практического значения это почти не имело.

Интересно отметить, что сам Чехов, никогда не бывавший удовлетворенным своими произведениями, был доволен тем, что в его «литературном гардеробе будет висеть и этот жесткий арестантский халат».

Полезность его чисто художественных произведений представлялась ему сомнительной. Эта же книга делала прямое, бесспорное общественное дело, привлекала внимание к страшным язвам, не давала спокойствия всем и всяческим «милостивым государям». Она была, в глазах Чехова, честным, бесхитростным, но зато несомненным трудом.

Мелихово

В начале 1892 года Чехов купил именьице Мелихово, недалеко от Москвы, в Серпуховском уезде, километрах в пятнадцати от станции Лопасня Московско-Курской железной дороги.

Мелихово было мелкопоместной усадебкой, запущенной прежними владельцами. Семья Чеховых — Павел Егорович, Евгения Яковлевна, Мария Павловна, Антон Павлович — люди, привыкшие к упорному труду, быстро привели усадьбу в порядок и даже придали ей нарядный вид. Низенький деревянный дом с верандой и цветником в глубине старинной рощи, миниатюрное, поэтическое озеро, на высоких деревьях по дороге к дому — скворечники с надписью: «Братья Скворцовы», безупречная чистота повсюду.

От всего стиля жизни Чеховых в Мелихове веяло изяществом, чистотой, трудом.

По своему обыкновению Антон Павлович работал от раннего утра до позднего вечера. Но много времени отнимали у него и крестьянские дела.

С раннего утра стекались к дому Чеховых крестьяне за врачебной помощью. Мария Павловна, бывшая «душой» дома, помогала Антону Павловичу во всем, в том числе и в лечении больных, выдаче лекарств, перевязках.

Чехов жил всею жизнью деревни. Крестьяне его полюбили. Он рассказывал, что когда он проходит по деревне, то женщины встречают его «приветливо и ласково, как юродивого».

Евгения Яковлевна — мать писателя, Павел Егорович — отец писателя

Пишущему эти строки довелось услышать замечательную речь современника Чехова, одного из мелиховских крестьян, ставшего колхозным бригадиром, на открытии дома-музея имени А. П. Чехова в Мелихове в сентябре 1944 года. Нельзя было слушать без волнения слова старого крестьянина о том, что он считает себя и своих односельчан виновными в болезни и ранней смерти Антона Павловича. Слишком, дескать, огорчали они его

своими делами, просьбами, болезнями, всей тяжелой докукой той, ушедшей в прошлое, крестьянской жизни. В памяти вставали картины «Мужиков», «Новой дачи», «В овраге»; думалось о том, какою проклятой ловушкой была жизнь старой деревни, как все было темно, запутанно, безвыходно. И кого же можно винить в том, что Чехов мучился вместе с «мужиками» мужицким горем!

Он вел большую общественную работу как гласный земства, был попечителем сельского училища, строителем школ (разумеется, на свои средства), санитарным врачом, участвовавшим в борьбе с холерой.

Во время холерной эпидемии, когда Антон Павлович (безвозмездно) взял на себя заведывание холерным участком, на его долю выпала особенно тяжелая работа. Средств у земства не было; кроме одной парусиновой палатки, во всем участке у Антона Павловича не было походного барака, и ему приходилось ездить по соседним фабрикантам и убеждать их принять участие в борьбе с холерой.

Многие из них принимали Чехова как назойливого просителя. Однако, благодаря его энергии и настойчивости, «скоро весь участок, в котором было до 25 деревень и сел, покрылся целой сетью необходимых учреждений. Несколько месяцев Антон Павлович почти не вылезал из тарантаса. В это время ему приходилось и ездить по участку, и принимать больных у себя на дому, и заниматься литературой. Разбитый, усталый, возвращался он домой, но держал себя дома так, точно делает пустяки, отпускал шуточки…».[19]

Участие в борьбе с холерой, завязавшиеся связи с земскими деятелями привели к тому, что Чехов был избран в земские гласные. Михаил Павлович рассказывает, что Чехов «охотно посещал земские собрания и участвовал в рассмотрении многих земских вопросов. Но наибольшее внимание его обращали на себя народное здравие и народное просвещение… Он живо интересовался тем, какие намечены к постройке новые дороги, какие предположено открыть новые больницы и школы. Между прочим, ему обязано местное население проведением шоссе от станции Лопасня до Мелихова и постройкой школ в Талеже, Новоселках и Мелихове. Он строил эти школы с увлечением. Он сам составил для них планы, сам покупал материал и сам следил за их постройкой. Эти школы были его детищем. Когда он говорил о них, то глаза его зажигались, и видно было, что если бы ему позволили средства, то он выстроил бы их не три, а множество. Я помню его видную фигуру на открытии школы в Новоселках, когда мужики подносили ему образ и хлеб-соль… совсем не мастер говорить публично, он конфузливо отвечал на

их благодарность, но по лицу его и по блеску его глаз видно было, что он был доволен».

В общественной работе Чехову был так же противен дилетантизм, как и в области искусства. Со свойственной ему деловитостью он делал все всерьез, обдумывал каждую мелочь до конца.

Конечно, все это было лишь жалким кусочком той общественной жизни, по которой он тосковал.

Но в художественном отношении Мелихово дало Чехову очень много, обогатив его новым знанием жизни.

Антон Павлович и в Мелихове не мог жить без гостей. Он звал к себе всех, кто был ему хоть сколько-нибудь приятен. В Мелихове часто слышались музыка, пение, декламация. Чехов часто выезжал в Москву. У него появилось много приятельских связей в разнообразных либеральных и прогрессивных интеллигентских кругах. Каждый его приезд в Москву был праздником для его приятелей и знакомых.

Мелиховский период — 1892–1898 годы — время высокого подъема, полного расцвета чеховского гения.

«Палата № 6»

Путешествие на Сахалин расширило у Чехова чувство жизни, чувство родины. Все невыносимее становилась для него теснота, тюремная духота всей тогдашней русской жизни. Томление человека, запертого в четырех стенах, достигло теперь особенной остроты.

«Ах, подруженьки, как скучно!» — восклицает он в письме 1891 года. — Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангусом (Зверек из породы ихневмонов, вывезенный Антоном Павловичем с Цейлона). Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек, а эта жизнь в четырех стенах, без природы, без людей, без отечества, без здоровья и аппетита — это не жизнь…»

Вся тогдашняя русская жизнь казалась ему жизнью в четырех стенах, с тюремными надзирателями, с решетками, — жизнь без политики, без общественности.

Так возникает знаменитая «Палата № 6», быть может, самое страшное произведение русской литературы. Недаром молодой Владимир Ильич рассказывал своей сестре Анне Ильиничне: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог остаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня такое ощущение, точно я заперт в «палате № 6».[20]

Велико было общественное значение этого произведения в деле психологической мобилизации сил протеста, ненависти против самодержавия. «Палату № 6» явилась одним из важнейших симптомов начинавшегося общественного подъема, одним из заметных обозначений исторического рубежа между восьмидесятыми и девяностыми годами, между эпохой упадка и эпохой подъема.

Предельно просты фабула и сюжет рассказа. В глухом провинциальном городке, заброшенном вдали от железной дороги, находится больница, которою вот уже двадцать лет заведует доктор Андрей Ефимыч Рагин. Больница находится в полной запущенности: грязь, заброшенность больных, воровство. Когда-то, очень давно, доктор Рагин энергично работал, пробовал добиваться улучшений, но скоро убедился в безнадежности всех попыток упорядочить дело. Столкнувшись с всеобщим равнодушием, он пришел к выводу, что существование такой больницы глубоко безнравственно, но что стену лбом не прошибешь, зло не им придумано, и у него не остается никакого выхода, кроме чисто формального выполнения своей должности.

Он замкнулся в своей квартире и ушел в чтение философских и исторических книг, сопровождаемое графинчиком водки с огурцом. Мягкий, деликатный человек, не способный ни на какое проявление воли, Рагин не решается давать распоряжения даже своей кухарке.

«Он осторожно подходит к кухонной двери, кашляет и говорит:

— Дарьюшка, как бы мне пообедать…» Исчерпывающая характеристика доктора Рагина дана в следующих словах: «Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право».

Постепенно он создает себе целую философскую концепцию. «Свободное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира, — вот два блага, выше которых никогда не знал человек. И вы можете обладать ими, хотя бы всю жизнь жили за тремя решетками». Таков его символ веры. «Покой и довольство человека не вне его, а в нем самом». А поэтому незачем хлопотать, надрываться, бороться, стараться упорядочить, устроить жизнь. «Марк Аврелий сказал: «Боль есть живое представление о боли: сделай усилие воли, чтоб изменить это представление, откинь его, перестань жаловаться, и боль исчезнет».

В то время как Андрей Ефимыч предавался таким размышлениям, все дальше уходя от действительности, в больнице полновластно распоряжались грабители, а блюстителем порядка являлся больничный сторож Никита. Это грубый и тупой исполнитель, жестоко избивающий больных, запертых в психиатрической палате, палате № 6, за малейшее отклонение от тюремного режима.

Как-то случайно зайдя в палату № 6, Андрей Ефимыч обратил внимание на интеллигентного больного и, разговорившись с ним, с радостью обнаружил в нем острый, живой ум. Доктора привлек весь облик этого человека, напряженно мыслящего, тонко чувствующего, невыносимо страдающего. Постепенно он пристрастился к беседам с больным. Это был единственный человек во всем городе, с которым Андрей Ефимыч мог беседовать на философские темы. Рагин испытывает высокое умственное наслаждение от разговоров с ним, несмотря на то, что их беседы всегда принимают характер острого спора. Больной — Иван Дмитрич Громов — держится образа мыслей, резко противоположного образу мыслей Андрея Ефимыча. Громов доказывает необходимость действия, борьбы за свободу,

протестует всем сбоям существом против угнетения, рабства, произвола, его речи представляют собою, как говорит Чехов, «попурри из старых, но недопетых песен». Это «песни» шестидесятых-семидесятых годов, песни о свободе. Чехову ясно, что кто-то еще споет их по-новому!

Громов разоблачает бесчеловечный смысл философии Андрея Ефимыча, хотя сам Андрей Ефимыч добрый, безупречно честный человек, конечно, далек от какой бы то ни было бесчеловечности. «Видите вы, например, как мужик бьет жену. Зачем вступаться? Пускай бьет, все равно оба помрут рано или поздно… Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязают, но это прекрасно и разумно», потому что между этой палатой и теплым, уютным кабинетом нет никакой разницы. Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь… Да! Страдания презираете, а небось прищеми вам дверью палец, так заорете во все горло!»

Частые беседы доктора с больным, чудаковатость Андрея Ефимыча, происходящая от одиночества и полной изоляции от жизни, дают основание окружающим заподозрить, что доктор сам сошел с ума. Помощник Рагина Хоботов, карьерист, претендующий на его место и считающий Андрея Ефимыча, у которого нет ни копейки, порядочным пройдохой, ловко использует положение. Андрея Ефимыча признают сумасшедшим и запирают в ту же палату № 6.

И тут терпит жестокий крах вся его философская система. Ему и в голову не приходит теперь вспомнить о том, что ведь можно быть счастливым и за тремя решетками! Напротив, вместе с поддерживающим его Иваном Дмитричем Громовым он устраивает настоящий бунт против насилия и произвола. Никита избивает обоих своими железными кулаками. Андрей Ефимыч падает на койку, и «вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день, эти люди» — и Иван Дмитрич и все другие, заключенные в палате № 6. «Как могло случиться, что в продолжение больше, чем двадцати лет, он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят». На другой день доктор Рагин умер от апоплексического удара.

Вся Россия увидела в рассказе символическое изображение тупой силы самодержавия в образе Никиты, увидела себя самое запертой в палате. Юный Ленин высказал чувство всей страны, пораженной простой и неотразимой силой чеховских образов. «Палата № 6» звала к борьбе с многообразным Никитой.

И вместе с тем многие и многие Андреи Ефимычи услышали

незаглушимый голос совести, грозный удар молота. Совесть, русская совесть в лице Чехова говорила им: «Это вы, милые, деликатные, гуманнейшие, честнейшие Андреи Ефимычи, — именно вы, а не кто-нибудь другой, гноите людей в тюрьме, в гигантской «палате № 6» и сваливаете все на «красноносых смотрителей», подобно тому, как честнейший доктор Рагин в течение двадцати лет гноил несчастных людей в застенке, сваливая все на Никиту! Вы виноваты во всех преступлениях царского правительства тем, что не боретесь с ними, услаждая себя различными успокоительными философиями! Знаменательно, что Иван Дмитрич Громов в своих обличениях Андрея Ефимыча употребляет слова из приводившегося нами письма Чехова к Суворину: «мы сгноили в тюрьмах», писал Чехов; «нас держат здесь за решеткой, гноят, истязают», говорит Громов.

Чехов ударил своим молотом не только по самодержавию, но нанес неотразимый удар и всем видам и формам интеллигентского «прекраснодушия», отказа от борьбы, какими бы рассуждениями это ни прикрывалось, в частности, и толстовскому реакционному учению о «непротивлении злу насилием» (под влиянием которого Чехов находился некоторое время). Правда, раскрытая Чеховым в «Палате № 6», была трагической для него самого. Какой же выход возможен из тюрьмы, кто же сломает, взорвет «палату № 6», кто споет «недопетые песни»? Этого Чехов не знал. Но он уже понял, что насилию нужно противопоставить не вспышки бессильной ярости, а борьбу. Мил и обаятелен Андрей Ефимыч в своей кроткой, такой тонко-интеллигентской беспомощности перед пошлостью и грубостью жизни, но какой же толк от всех его прекрасных качеств! Честен, смел, благороден, правдив Иван Дмитрич Громов, но ведь и он оказался слабым! Очутившись вместе с Громовым заключенным в палате, Андрей Ефимыч говорит Ивану Дмитричу: «Слабы мы, дорогой… Был я равнодушен, бодро и здраво рассуждал, а стоило только жизни грубо прикоснуться ко мне, как я пал духом… прострация… Слабы мы, дрянные мы… И вы тоже, дорогой мой. Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились и заболели… Слабы, слабы!»

Это стало одною из самых важных, коренных тем всего творчества Чехова девяностых-девятисотых годов: разоблачение слабости, бездейственности тогдашней интеллигенции. Высоко поднялся Чехов над лицемерием и ложью либерализма, примирения с действительностью, какими бы утонченными формами оно ни прикрывалось.

Но он не видел носителей силы, выразителей настящего

протеста. Трагедия его жизни и заключалась в том, что он так и не увидел до конца своих дней, не узнал тех людей, которые тогда, когда прогремела на всю страну «Палата № 6», уже готовились насилию противопоставить грозную силу. Эти новые люди читали историю доктора Рагина и Ивана Дмитрича Громова с гневной скорбью, с любовью и уважением к поэтическому гению, к непримиримой совести великого русского писателя. Чехов был одним из любимейших писателей Ленина.

Маленький великий человек

В том же 1892 году Антон Павлович напечатал рассказ, представляющий особенно большой интерес для понимания и характера любимого чеховского героя и важнейших особенностей всей эстетики Чехова, всего стиля его творчества.

Это «Попрыгунья», рассказ о «незаметном», «маленьком» человеке, докторе Дымове. В отличие от слабого доктора Рагина Дымов — мужественный и сильный человек, чья душевная мягкость, доброта, робкая, всегда немножко виноватая деликатность, простота лишь подчеркивают его железную волю, богатырскую неутомимость в труде, настойчивость в достижении цели, героическую преданность своей науке.

В жизни Дымова случилось то же несчастье, что и в жизни Абогина из рассказа «Враги»: Дымову изменила жена. Он любит её со всею силою большой, цельной и чистой натуры. Дымов глубоко человечен в своем горе.

Жена Дымова — «попрыгунья», отдавшая всю свою жизнь поискам «великого человека», изящная дилетантка, обнаруживающая способности в разнообразных сферах искусства. Она окружена знаменитостями, блестящими людьми с громкими именами, художниками, артистами, писателями.

Но она жадно ищет все новых и новых «великих людей».

Среди знаменитостей, окружающих его жену, доктор Дымов представляется слишком обыкновенным, ординарным, незначительным.

Ольге Ивановне, жене Дымова, как и ее знакомым, Дымов кажется только «славным малым», ни в какое сравнение, конечно, не могущим идти со столь блестящими людьми.

А когда Дымов умирает, заразившись дифтеритом от мальчика, у которого высасывал через трубочку дифтеритную пленку, то один из его коллег, доктор Коростелев, говорит Ольге Ивановне:

«— Умирает, потому что пожертвовал собой… Какая потеря для науки! — сказал он с горечью — это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек! Какие дарования! Какие надежды он подавал нам всем! — продолжал Коростелев, ломая руки. — Господи боже мой, это был бы такой ученый, какого теперь с огнем не найдешь…

Коростелев в отчаянии закрыл обеими руками лицо и покачал головой.

— А какая нравственная сила! — продолжал он, все больше и больше озлобляясь на кого-то. — Добрая, чистая, любящая душа

— не человек, а стекло! Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти… подлые тряпки!

Коростелев поглядел с ненавистью на Ольгу Ивановну…»

Она не заметила, не поняла, что великий человек, поисками которого она занималась всю свою жизнь, жил рядом с нею. Она проглядела, «пропрыгала» главное, не поняла ни красоты, ни силы Дымова, не сумела увидеть необыкновенное в обыкновенном.

Во всем облике Дымова читатель угадывал черты большого русского ученого типа Сеченова. Чехов глубоко чувствовал национальный характер людей этого склада, повседневный героизм их исполинского труда, их беспредельную скромность, нравственную силу, несгибаемое упорство, благородную любовь к родине и народу, преданность делу культуры. Создавая образ Дымова, Чехов вложил в него свое восхищение и преклонение перед типом русского ученого. Антон Павлович и сам, по всему складу своего характера, своего художественного метода, своего исследовательского отношения к жизни и к писательскому труду, больше чем кто бы то ни было из писателей, приближался к типу русского ученого. И ученые чувствовали это.

Чехов был любимым писателем таких людей, как К. Э. Циолковский, считавший Чехова своим собратом по оружию. «Не только глубокая жизненная правда и высокая художественность изложения у Чехова до глубины души трогала Циолковского: он видел в Чехове своего собрата по оружию в борьбе с рутиной, косностью, глупостью, невежеством во всех отраслях жизни. «Хочу быть Чеховым от науки», — повторяет он не раз в своих рукописях.

«Наук такое множество, — пишет Циолковский, — излагаются они так подробно, столько написано возов научных книг, что нет никакой возможности для человеческого ума их изучить. Кто и хочет, опускает бессильно руки. Между тем нельзя себе составить мировоззрения и руководящего в жизни начала без ознакомления со всеми науками, т. е. общим познанием вселенной.

Вот я и хочу быть Чеховым в науке: в небольших очерках, доступных неподготовленному или малоподготовленному читателю, дать серьезное логическое познание наиболее достоверного учения о космосе».[21]

Подобно Чехову и его героям, Циолковский искал «руководящее начало жизни»- общую идею. Скромный учитель в

захолустном городишке царской империи — Боровске, гениальный русский ученый — новатор и изобретатель, «маленький великий человек», настоящий «чеховский» герой, — Циолковский обрел и «общую идею», и всенародное признание, и высокое счастье творчества в стране социализма. Дымовы и другие близкие им герои Чехова — Астровы, дяди Вани — жили и работали, непризнанные, не обласканные равнодушной судьбой, и понапрасну пропадали дарования многих и многих из них.

Дымов глубоко демократичен по всему своему облику, сочетая, подобно самому Чехову, черты простонародности с тонкой интеллигентностью.

Свой рассказ о докторе Дымове и его жене Чехов сначала назвал: «Великий человек». С таким названием он послал его в редакцию журнала «Север». Но название не удовлетворяло его. Он писал редактору журнала В. Тихонову: «Право, не знаю, как быть с названием моего рассказа. «Великий человек» мне совсем не нравится. Надо назвать как-нибудь иначе — это непременно. Назовите так — «Попрыгунья». Не забудьте переменить».

Название «Великий человек» было нечеховским. Несомненно, что оно казалось Антону Павловичу нескромным, претенциозным. Но оно очень верно передает все существо дела.

Чехов и был художником тружеников, всегда готовых к самопожертвованию во имя правды, справедливости, науки, — людей с неистребимой жаждой творческого, свободного труда, не могущих примириться с жизнью, не вдохновленной чистой, большой, общей целью, «общей идеей». И черты характера Осипа Дымова — черты национального характера всех этих «маленьких людей», беспредельно близких и дорогих Чехову. Но жизнь была чудовищно несправедлива к ним, равнодушна, холодна; для нее, жизни, все эти люди были только «мелюзгой», и напрасно пропадала их красота, как гибнет напрасно красота степи, никем не воспетая, не замечаемая…

Среди любимых героев Чехова нет «ни слонов и ни каких-либо других зверей», это обыкновенные русские люди. В каждом из них мы ясно видим не только отдельного человека, но и всю его среду, целые пласты самой жизни.

Современная Чехову критика остро ощущала эту новизну его творчества, но не могла ни правильно определить ее, ни понять всю ее значительность и плодотворность. Так, например, один из критиков заявлял, что «Чехов — первый и последний русский писатель, у которого нет героев». Критик подчеркивал, что «трудно найти писателя, до такой степени согласованного со своей эпохой и средой, из которой он вышел, как Чехов».

Здесь неправильные формулировки смешаны с верными

догадками, критик ощупью подходит к своеобразию чеховского стиля, но не может схватить главное.

Неверно, конечно, что у Чехова «нет героев». Верно другое: у Чехова нет такого героя, который был бы взят изолированно от среды. Главным героем Чехова являлась сама объективная действительность, сама жизнь страны, частицами которой были его персонажи.

Герои дочеховской литературы высоко возвышались над своей средой и не могли являться массовыми персонажами, отличающимися непосредственной типичностью. Таковы Чацкий, Евгений Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Левин, Нехлюдов.

Герой предшествующей русской литературы вступал в конфликт со своей, непосредственно окружавшей его, узкой, маленькой социальной средой привилегированного дворянства, отталкивался от нее для того, чтобы приблизиться к народу.

Именно отталкивание от своей непосредственной среды и давало этому герою возможность явиться широким типическим обобщением лучших свойств передового русского человека своего времени, лучших черт русского национального характера. С точки же зрения той среды, к которой герои предшествующей русской литературы принадлежали по рождению, все они были исключительными, необыкновенными людьми, по меньшей мере «странными». Вместе с тем у Печориных, Чацких, Рудиных, разумеется, не могло быть и прямых связей с народной массой. Все они были, в большей или меньшей степени, обречены на тот отрыв от народа, который Ленин отмечал у декабристов. Это не могло не влечь за собою в литературе поэтику исключительности, необыкновенности героя.

Чеховский герой непосредственно принадлежит к широкой демократической социальной среде. Чехову чужда поэтика исключительности героев. Это делает его художественный метод особенно интересным и близким для современной советской литературы, с ее массовым героем, который по самой своей природе не может быть оторван от среды, не может противостоять ей.

Для самого Чехова эти особенности его стиля были вполне осознанными, и он упорно разрабатывал и совершенствовал свои приемы изображения жизни. В одном из писем к Горькому он настаивает на том, что в рассказах фигуры не должны «стоять особняком, вне массы», и хвалит крымские рассказы Горького именно за то, что в них «кроме фигур чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом, всё».

Даже и в самых маленьких чеховских рассказах всегда

чувствуется масса, из которой вышел тот или другой персонаж, виден поток жизни, движение которого выражает тот или иной герой.

Это и означало, что сама жизнь, сама объективная действительность была первым и главным «героем» чеховского творчества.

И когда иные современники обвиняли Чехова в «объективизме», то на деле это обозначало или непонимание существа его творчества, или же, как это было у субъективистских идеологов вроде Михайловского, стремление привязать великого художника к своим отсталым взглядам, противоречившим реальному ходу жизни.

Горький (в своей статье о повести Чехова «В овраге») раскрыл сущность чеховской «объективности»: он видел ее в том, что все поступки, мысли, чувства, характеры своих героев Чехов выводит из объективной действительности, из самой жизни, из «обстановки», воспитывающей людей. Потому-то, подчеркивал Горький, выводом из чеховских произведений и являлась мысль о необходимости коренного изменения самой действительности, порождавшей и «воспитывавшей» столько плохого, мешавшей проявлению лучших свойств народа.

«Осветить так жизненное явление, — писал Горький, — это значит приложить к нему меру высшей справедливости. Чехову это доступно, и за этот глубоко человечный объективизм его называли бездушным и холодным».

За фигурами чеховских Кириловых и Дымовых мы ясно ощущаем множество таких же обыкновенных трудовых людей.

Одной из наиболее важных, своеобразных особенностей всей чеховской эстетики и было умение найти красоту обыкновенного, ту «незаметную», будничную красоту, мимо которой прошла, не поняв ее, «попрыгунья». В одном из писем Чехов писал: «Вы и я любим обыкновенных людей!».

Этот эстетический принцип — скрытость красоты в обыкновенном, «незаметном», повседневном — был глубоко связан с убеждением Чехова в богатстве, разнообразии, талантливости множества рядовых русских людей — подлинной России. Принцип этот свидетельствовал о глубокой демократичности чеховского творчества, так возвышавшего бесчисленное множество «маленьких людей», подобных, например, сельской учительнице из рассказа «На подводе», с ее беспросветной жизнью в глухом селе, одиночеством, нуждой, обманутыми мечтами, повседневным подвижническим трудом, унизительной зависимостью от кулачья и тупого, наглого «начальства». Целая вереница таких людей прошла перед нами в

чеховских произведениях. Чехов раскрыл v в портретах этих людей глубокие особенности русского характера, с его сдержанной скрытой силой и красотой, столь похожей на скромную красоту прекрасной русской природы.

«Мы живем на кануне величайшего торжества»

Начиная с середины девяностых годов, Чехов все чаще возвращается к теме счастья, отражая, со своей общественной чуткостью, тот начинавшийся в стране подъем, который привел через десятилетие к первой русской революции.

Тема счастья теперь обогащена в его творчестве страданиями, поисками, мучительными раздумьями, она стала неизмеримо глубже. По-новому возвращается Антон Павлович к мотивам «Степи». И подобно тому, как, живя в приморском городе, мы постоянно чувствуем близость моря, — даже когда не видим его, — так, читая Чехова девяностых и девятисотых годов, мы всегда чувствуем, за всей грустью, беспредельную широту жизни; где-то в глубине, в интонациях, в самой музыке чеховской поэзии слышится нам «торжество красоты, молодость, расцвет сил», видится образ «прекрасной суровой родины».

Вот проходит перед нами мрачная амбарная жизнь в повести «Три года» (1895); купеческо-приказчичье сумрачное Замоскворечье встает перед нами, с его страшными картинами, вроде той, когда, доведенный до отчаяния и сумасшествия всей этой жизнью, один из лаптевских (гавриловских!) приказчиков «выбежал на улицу в одном нижнем белье, босой и, грозя на хозяйские окна кулаком, кричал, что его замучили; и над беднягой, когда он потом выздоровел, долго смеялись и припоминали ему, как он кричал на хозяев: «плантаторы!» — вместо «эксплуататоры».

Мы встречаемся со знакомой нам по всему предыдущему творчеству чеховской трезвой, суровой правдой жизни. Но никогда еще не встречали мы у него такого уверенного предчувствия близости решающей, крутой перемены всей этой, кажется, безвыходной жизни.

Один из героев повести, молодой ученый, химик Ярцев, преподающий в средних учебных заведениях, близкий по облику Дымову и другим любимым героям Чехова, поэт и художник в душе, уже высказывает те заветные мысли самого автора, которые затем все сильнее начинают звучать в чеховском творчестве.

Работая чуть ли не круглые сутки, Ярцев сохраняет свое постоянное радостное чувство восхищения одаренностью, творческим богатством русского народа. Он говорит своему приятелю Лаптеву:

«— Как богата, разнообразна русская жизнь. Ах, как богата!

Знаете, я с каждым днем все более убеждаюсь, что мы живем накануне величайшего торжества, и мне хотелось бы дожить, самому участвовать».

Его радует молодежь.

«— Хотите верьте, хотите нет, но, по-моему, подрастает теперь замечательное поколение. Когда я занимаюсь с детьми, особенно с девочками, то я испытываю наслаждение. Чудесные дети!»

И Ярцев и его друг Костя, интеллигент из разночинцев, «кухаркин сын», — русские люди, влюбленные в свою страну. Ярцев мечтает написать пьесу из русской истории, потому что, как говорит он Косте, «в России все необыкновенно талантливо, даровито и интересно». «И Ярцев, и Костя родились в Москве и обожали ее… Они были убеждены, что Москва замечательный город, а Россия замечательная страна… свою серенькую московскую погоду они находили самой приятной и здоровой».

Предчувствие близости великого торжества родины основывалось у Чехова на вере в талантливость и силу русского народа.

Глубокий патриотизм Чехова был сдержан и строг в своем проявлении, как и все наиболее глубокие чувства Антона Павловича. Характерен такой штрих. Изображая в своем рассказе «Жена» (1892) неприятного ему, тяжелого, бестактного человека, лишенного чувства живой, непосредственной любви к людям, Чехов в первом напечатанном варианте рассказа наделил этого героя своим патриотическим чувством, но затем переделал это место. Герой проезжает в санях по деревне, которую постиг страшный голод, и вдруг его пронизывает чувство несокрушимой мощи, величия русского народа (рассказ ведется от имени героя):

«Глядя на улыбающегося мужика, — напечатано было в первоначальном варианте, — на мальчика с громадными рукавицами, на избы, я понимал теперь, что нет такого бедствия, которое могло бы победить этих великодушных людей, мне казалось, что в воздухе уже пахнет победой, я гордился и был готов крикнуть им, что я тоже русский, что я одной крови и одной души с ними». И именно эти, самые дорогие Чехову слова: «я тоже русский… я одной крови и одной души с ними» — были впоследствии изъяты автором. Герой рассказа не соответствовал этим словам, не был достоин их.

В душе Чехова неколебимо было чувство безграничной духовной силы и красоты родного народа, и оно все сильнее звучало в его произведениях, переплетаясь с захватывающим мотивом предчувствия завтрашнего счастья родины.

«Мисюсь, где ты?»

Поразительные по глубине и новизне социальные идеи Чехов выражал в такой скромной форме, что современная ему критика часто просто проходила мимо богатейшего содержания. Ей казалось, что речь идет о самом обычном для литературы: о любви, о человеческом одиночестве и причем; она не замечала, что у Чехова и любовь и все другие привычные темы проникнуты огромным новаторским содержанием. Это свойство чеховских произведений, которое мы назвали скромностью формы, характеризовало Чехова, как мы знаем, с первых шагов его писательского пути. Оно связано со всем его человеческим и писательским обликом, со всей его эстетикой «незаметной» красоты.

Характерно для Антона Павловича его впечатление от произведений Достоевского: «Хорошо, но нескромно, претенциозно». Что подразумевал он под претенциозностью? По-видимому, присущее Ф. М. Достоевскому стремление *подчеркнуть* особую многозначительность, высокий, вечный, «вселенский» смысл переживаний своих героев и тех идей, которые высказывают герои и автор. Художественный метод Чехова прямо противоположен этому. Очень часто наиболее замечательные по широте и новизне социального и философского мышления идеи высказаны в его произведениях «мимоходом», так, как будто главное совсем не в них; высказаны в той чеховской сдержанной, застенчивой манере, которая вытекала из сложного чувства. В это чувство входило и ощущение «вины» перед читателем за свое незнание путей к тому величайшему торжеству родины, к которому сам же он звал; и мудрая догадка о непригодности всех старых догм и схем; и нелюбовь к «нескромному и претенциозному» проповедничеству, не основанному на научно-точном знании законов жизни. Проповедничество Толстого тоже казалось Антону Павловичу нескромным.

Вот одно из наиболее поэтических произведений Чехова — «Дом с мезонином» (1896). Герой рассказа — художник, приехавший на лето за пейзажами в именье к знакомому помещику. В соседней усадьбе, в доме с мезонином, живет семья: старушка-мать и две девушки-сестры. Старшая, Лида, увлечена земской деятельностью. Она служит учительницей в земской школе и при хороших средствах семьи — гордится тем, что «живет на собственный счет», получая двадцать пять рублей жалованья в месяц. Она целиком поглощена земскими делами, борьбой либеральной «партии» с реакционной в уезде, и, кроме

этих интересов, школ, аптек, медицинских пунктов, для нее ничего не существует. Строгая, красивая, она кажется своей матери и младшей сестре, Жене, особенным, недосягаемым существом, как для матросов капитан, который все сидит в своей каюте. Женю в семье еще не считают взрослом и называют ее Мисюсь, потому что в детстве называла так мисс, свою гувернантку. Она обожает свою старшую сестру, но дружит с мамой: они лучше понимают друг друга, чем недоступную Лиду.

Мисюсь, с ее наивной молодостью, робкой, пробуждающейся женственностью, — один из самых обаятельных женских образов Чехова. Между художником и Мисюсь завязывается дружба, влюбленность. Они близки друг другу непосредственно-поэтическим восприятием жизни; они могли бы быть счастливы друг с другом.

А. П. Чехов

Но непреклонная Лида терпеть не может художника из-за его пренебрежительного отношения к ее земской деятельности, из-за его, как ей кажется, безыдейности. Она разрушает счастье художника и Мисюсь, отсылает младшую сестру с матерью куда-

то далеко, к тетке, в Пензенскую губернию. Когда художник приходит в дом с мезонином, он уже не застает свою Мисюсь. Все стало другим без нее. Лида сухо сообщает ему об отъезде сестры и матери. «Л зимой, вероятно, они поедут за границу…»

Ошеломленный, он отправляется обратно; его догоняет дворовый мальчик и вручает ему записку: «Я рассказала все сестре, и она требует, чтобы я рассталась с вами… Я была не в силах огорчить ее своим неповиновением. Бог даст вам счастья, простите меня. Если бы вы знали, как я и мама горько плачем!»

Рассказ, ведущийся от имени художника, заканчивается тем, что прошло много лет после случившегося и художник уже начинает забывать про дом с мезонином; «и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся…

«Мисюсь, где ты?»

Эта заключительная фраза «Дома с мезонином» стала знаменитой; она была у всех на устах и в цитатах, как мотив любимой мелодии. Все чувствовали тонкую прелесть лирической грусти об ушедшем счастье, молодости, весне. И весь рассказ воспринимался в этой настроенности, близкой тургеневской: «Как хороши, как свежи были розы…» Чехов получал письма от читателей: «На днях прочла в «Русской мысли» ваш последний рассказ. Там столько тонкой поэтической прелести, такие тургеневские черты, что мне хотелось выразить автору признательность за доставленное им наслаждение».

Что же, «Дом с мезонином» и на самом деле был рассказом об утерянной красоте, об исчезнувшей поэзии жизни…

Но интимная лирическая тема (кстати, носившая, может быть, глубоко личный характер для Чехова: он говорит в одном из писем, что у него была невеста, ее звали Мисюсь, и что об этом он пишет рассказ), — интимная лирическая тема неразрывно сплетается с большой социальной темой.

О чем спорят между собою озабоченная земская деятельница и «беззаботный» художник?

Лида как-то рассказала о хлопотах по устройству медицинского пункта. Художник говорит ей, что, по его мнению, «медицинский пункт в Малоземове вовсе не нужен». Лида возражает.

— На прошлой неделе умерла от родов Анна, а если бы

поблизости был медицинский пункт, то она осталась бы жива. И господа пейзажисты, мне кажется, должны бы иметь какие-нибудь убеждения на этот счет.

— Я имею на этот счет очень определенное убеждение, уверяю вас, — ответил я, а она закрылась от меня газетой, как бы не желая слушать. По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение.

Она подняла на меня глаза и насмешливо улыбнулась, а я продолжал, стараясь уловить свою главную мысль:

— Не то важно, что Анна умерла от родов, а то, что все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю жизнь дрожат за голодных и больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней, всю жизнь лечатся, рано блекнут, рано старятся и умирают в грязи и в вони; их дети, подрастая, начинают ту же музыку, и так проходят сотни лет, и миллиарды людей живут хуже животных — только ради куска хлеба, испытывая постоянный страх.

…Мужицкая грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности, так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада…

…Если уж лечить, то не болезни, а причины их… При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок. И я не хочу работать, и не буду…»

Мы не выписываем аргументов Лиды, потому что самый свой сильный аргумент она уже высказала: это смерть от родов крестьянки, которая осталась бы в живых, если бы поблизости был медицинский пункт. Аргумент, казалось бы, достаточный для того, чтобы полностью опровергнуть позицию художника!

И все-таки можно ли сказать, что права Лида и не прав художник?

Мы видим, как много своих постоянных мыслей вложил Чехов в рассуждения своего героя. Тут и тяжелые раздумья о бессмысленности, моральной неоправданности труда художника в буржуазном обществе, если этот труд не содействует изменению существующего порядка и тем самым поддерживает проклятый «порядок». Тут и чеховские поиски коренных решений социальных вопросов, отвращение к социальным рецептам и

пластырям, предлагающимся вместо того, чтобы лечить прежде всего причины болезней, то-есть изменять несправедливый общественный строй.

Лида считает художника «безидейным». Подобно этому либерально-народническая критика считала Чехова «безидейным» художником. Но мы видим, что тоска, неудовлетворенность Чехова и его героя в идейном отношении неизмеримо выше крохоборческого либерального самодовольства Лиды.

Ни герои Чехова, ни сам он не знают, как можно разрубить цепь великую. Когда художник, высказывая свои раздумья, старается «уловить свою главную мысль», то мы понимаем, что это сам Чехов старается уяснить самому себе и своему читателю, в чем же заключается правда, какими путями идти к ней.

Немало путаницы в рассуждениях героя. В частности, не прав он и в своем заявлении о том, что не нужны больницы и школы. Чехов вовсе не солидаризируется в этом со своим героем; мы знаем, сколько сил Антон Павлович отдал этим самым «школам, библиотечкам, аптечкам».

Но в самой горечи художника, в его поисках, в нежелании поддерживать существующий строй, даже в самой путанице его мыслей, даже в его отвращении к своему искусству, в стремлении к коренным, а не частным, не мелким решениям социальных вопросов — во всем этом неизмеримо больше правоты, чем в самоудовлетворенной ограниченности Лиды. Для нее ее земская деятельность стала своего рода футляром, она способна смотреть только «в одну точку», вроде Дашеньки из рассказа «Неосторожность». Перед нами — портрет либеральной помещицы, которой бесконечно чуждо и непонятно стремление художника — пусть еще далекое от ясности — разрубить проклятую цепь.

Ленин отнюдь не отрицал известной пользы земской деятельности, «аптечек и библиотечек». Он не отвергал начисто возможности прогрессивной легальной деятельности при самодержавии. «Мы нисколько не сомневаемся в том, — писал Ленин в статье «Гонители земства и Аннибалы либерализма», — что и при самодержавии возможна легальная деятельность, двигающая вперед российский прогресс. […] Можно спорить о том, насколько именно велик и насколько возможен этот миниатюрный прогресс…».[22] Ленин возражал не против деятельности представителей «миниатюрного прогресса», а против их иллюзий о том, что своей деятельностью они будто бы ведут борьбу с самодержавием, против их крохоборческой самоудовлетворенной ограниченности, неумения и нежелания выйти за пределы крошечного прогресса.

Чехов был чужд этим либеральным иллюзиям, он издевался над ними; какой иронией окружает он высокопарное заявление опустившегося Андрея Прозорова в «Трех сестрах» о том, что его служба в земской управе представляет собою некое «служение»! Земский деятель Чехов ясно видел всю миниатюрность того прогресса, который был возможен на основе легальной деятельности при самодержавии. Недаром все достижения земства в области народного просвещения и здравоохранения, то-есть как раз в тех областях земской деятельности, которые Антону Павловичу были наиболее близки и знакомы, — он сравнил со светом из окон, который не может осветить громадного сада. Тогдашняя критика была не способна оценить значение большой социальной темы «Дома с мезонином». Самая либеральная газета того времени — «Русские ведомости» — писала, что герой рассказа — типичный представитель «хмурых людей» чеховских произведений, с такими чертами, как «скука, отсутствие вдохновения, бессилие творчества, сознание своей неспособности к продолжению обычного дела, отсутствие общественного инстинкта». Другая либеральная газета — «Биржевые ведомости»- писала, что в лице героя «Дома с мезонином» читатель встречается с представителем людей, с точки зрения газеты отрицательных, в то время как в лице Лиды читатель видит представительницу «той части русского общества, которая работает пока в глуши, но в непрестанной борьбе с непреодолимыми препятствиями». В рассказе, но мнению газеты, «в микроскопическом размере все русское общество, как бы расколовшееся на две половины: с одной стороны — беспечный квиетизм,[23] с другой — молодая сила, посвящающая себя служению ближнему».

В тоске героя рассказа, в его неудовлетворенности, мучительных поисках усмотреть «беспечный квиетизм», а земскую деятельность Лиды высокопарно назвать «служением» мог именно либерал, чей уровень не возвышался над уровнем Лиды. Можно представить себе ироническую улыбку Антона Павловича, читающего такую статью. И, быть может, словечко либерального критика — «служение» — он вспомнил впоследствии в «Трех сестрах».

Надо думать, что и восторги тех читателей, которые восхищались и умилялись «тургеневскими нотами» в «Доме с мезонином», никак не могли радовать Чехова. Ведь такие похвалы означали, что высказывавшие их не заметили социальной темы рассказа, остались глухи к главному, над чем бился писатель, стараясь вместе со своим героем «уяснить самому себе свою мысль» — большую мысль о бесплодности либеральных иллюзий,

об узости «миниатюрного прогресса», о том: что делать? Либеральная критика, разумеется, не могла увидеть, как высоко поднимался Чехов над ограниченностью либерализма. И никто не мог сказать Антону Павловичу о подлинной прелести «Дома с мезонином», заключенной не в повторении «тургеневских нот», а в тонком поэтическом сочетании грусти об утерянном счастье любви с тоской о всеобщем счастье. Как всегда у Чехова, простое, казалось бы, совсем обычное, традиционное содержание вырастало в большие новаторские философские, социальные обобщения. Нежный образ Мисюсь становился образом самой красоты, самой молодости и чистоты жизни, отнятой у людей, той красоты, к которой всегда будут стремиться люди, о которой всегда будет тосковать душа художника.

«Больше так жить невозможно!»

Во многих работах, посвященных Чехову, повторяется одна и та же схема, содержание которой сводится к тому, что Чехов-де проделал идеологический путь от «Нового времени» к либерализму «Русской мысли» и «Русских ведомостей». Очерки биографии Антона Павловича, выходившие в 1934 и в 1939 годах, вступительная биографическая статья к собранию сочинений, вышедшему в 1931 году, целиком основываются на этой порочной схеме «эволюции мировоззрения» писателя. Раздувая кое-какие обывательские «таганрогские» предрассудки молодого Чехова, не оставившие сколько-нибудь существенного следа в его творчестве, биографы создают легенду о «нововременстве» Чехова, которое он, дескать, постепенно «преодолел», после чего и стал вполне либеральным паинькой, так что покойный В. М. Фриче, автор упомянутой биографической статьи в собрании сочинений, торжественно соглашался принять Антона Павловича в члены «конституционно-демократической партии» (кадетов).

Нет слов, разрыв с «Новым временем» и печатание произведений только в либеральной прессе имели очень большое положительное значение в развитии мировоззрения Чехова, свидетельствуй о преодолении аполитичности.

Но так же как сотрудничество Чехова в «Новом времени» отнюдь не означало его идейного «нововременства», точно так же и его сотрудничество в либеральных изданиях отнюдь не означало, что Чехов был в своем творчестве представителем либерализма. Он сурово разоблачал идейно-политическое, моральное убожество, мелкотравчатость буржуазного либерализма. Его отношение к либерализму выражено в формуле, которую мы находим в его записной книжке, — формуле, не уступающей щедринским характеристикам по меткости и убийственной выразительности: «умеренный либерализм: нужна собаке свобода, но все-таки ее нужно на цепи держать». Эта формула исчерпывает всю сущность той самой кадетской партии и ее предшественников, с которыми хотели связать Чехова его биографы.

«Больше так жить невозможно!» — вот настроение Чехова второй половины девяностых годов, выраженное в словах ветеринарного врача Иван Иваныча, от имени которого ведется повествование в рассказе «Крыжовник» (1898). Либеральные теории «постепенного» улучшения жизни путем отдельных реформ-заплаток встречают все более презрительный отклик у Чехова. Иван Иваныч осуждает свои прежние либерально —

«постепеновские» взгляды:

«— Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего ждать? — спросил Иван Иваныч, сердито глядя на Буркина. — Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений? Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, и свое время. Но кто это говорит, где доказательства, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою надо рвом и жду, когда он зарастет сам или затянет его илом, в то время, как, может быть, я мог бы перескочить через него или построить через него мост? И опять-таки, во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!»

Чехов начинает подходить к идее не эволюционного, а решительного и коренного изменения всей действительности: таков объективный смысл слов о том, что «можно перескочить через ров».

Со своей моральной чуткостью он улавливает из либерализме ложь, лицемерие под маской любви к народу, прогрессу и т. п.

«Господа приличны, образованны, но о «и в чем-то солгали» — вот характеристика либеральных господ, которую (мы находим в черновых заметках Чехова. В дневнике 1897 года Антон Павлович делает — следующую запись о либералах:

«19 февраля[24] — обед в «Континентале», в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, это значит лгать святому-духу».

Сколько в этих словах презрения к либеральному барству!

Точно так же не могло привлечь Чехова и обуржуазившееся народничество восьмидесятых-девяностых годов.

В рассказе «Соседи» (1892) он нарисовал портрет типичного народника тех времен, проникнутого узостью, ограниченностью, добропорядочной, пресной скукой. Он ведет «утомительные шаблонные разговоры об общине или о поднятии кустарной промышленности, или об учреждении сыроварен, разговоры, похожие один на другой, точно он приготовляет их не в живом мозгу, а машинным способом».

Автоматизм эпигонской мысли, лишенной живого, творческого подхода к жизни, крохоборчество всех народнических надежд на кустарные артели и сыроварни, с помощью которых

ученики Михайловского хотели «спастись» от капитализма, задержать, «пресечь» неумолимый ход истории, — все это было глубоко враждебно Чехову. Для него народники тоже были «человеками в футляре», пытавшимися трусливо спрятаться от жизни, прикрыть свою пустоту ореолом идей шестидесятых годов, выдать себя за хранителей великих традиций.

В своем крестьянском цикле («Мужики», «В овраге», «Новая дача») Антон Павлович как бы прямо полемизирует с народническими теориями о том, что Россия сможет миновать капиталистический путь развития, так как, дескать, в деревне сильны устои общинной жизни и с помощью кустарных артелей и других «отрадных явлений» можно избежать кулацкого засилья. Чехов рассказал в своих крестьянских повестях настоящую правду тогдашней деревни. В совокупности эти его Произведений представляли собою исследовательский труд, поистине необходимый для людей, «посвятивших себя изучению жизни, как для астронома звезда». Чехов нарисовал жестокую картину кулацкого засилья, полное разложение общинных «устоев». То, что научно доказывали марксисты, предстало на страницах его произведений во всей своей наглядности.

Так все выше поднимался Чехов над всеми легальными направлениями и группировками своего времени.

В повести «Моя жизнь» (1896) он подвел итог этим направлениям и течениям. Шутливое прозвище героя повести: «Маленькая польза», данное ему в детстве, приобретает значение иронического лейтмотива, направленного против всякого крохоборчества, против всех видов и форм приспособления к действительности вместо ее изменения.

Герой, от имени которого ведется повествование, проделал вместе со своей женой опыт толстовского «опрощения», «ухода на землю», физического труда, отказа от благ городской цивилизации и т. п. И вот жена его «подводит итоги»:

«Невежество, физическая грязь, пьянство, поразительно высокая детская смертность — все осталось, как и было, и оттого, что ты пахал и сеял, а я тратила деньги и читала книжки, никому не стало лучше. Очевидно, мы работали только для себя и широко мыслили только для себя… Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу».

Правда, Пытаясь уточнить с ною мысль о необходимости «действовать сразу на массу», героиня по находит никаких других видов такого «действия», кроме искусства. Но все же в этих догадках сказывается стремление найти какие-то быстрые,

решительные пути коренного изменения действительности.

К своей формуле, высказанной в письме к Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индиферентист», Антон Павлович мог бы добавить: не толстовец, не народник. Он перерос все эти идеологические направления своей эпохи.

Эта самохарактеристика, содержавшаяся в письме к Плещееву, трактуется биографами в том духе, что Чехов, дескать, утверждает свою «беспартийность», принципиальную «аполитичность». Биографы основываются на том, что в письме к Плещееву, после всех своих «не» («не либерал, не консерватор» и т. д.), Антон Павлович добавляет, что он «хотел бы быть свободным художником — и только». «Свободный художник» — значит человек, интересующийся только искусством, а не политикой и общественной жизнью.

Так рассуждают биографы, вступая в прямой спор с Чеховым, ясно и недвусмысленно заявляющим, что он «не индиферентист».

Если мы вспомним, что письмо к Плещееву было написано в том самом 1889 году, когда была создана «Скучная история», то-есть когда тоска Чехова по ясному общественному мировоззрению достигла наивысшей остроты, то мы легко поймем, что Антон Павлович никак не мог вкладывать в понятие «свободный художник» тот смысл «свободы» от общественно-политических идеалов, который подсовывают ему его биографы.

Чехов никак не мог считать свободным художника, «свободного» от мировоззрения! Такая «свобода» была, с точки зрения Антона Павловича, худшим видом рабства. Быть свободным художником означало для него свободу от поклонения устаревшим догмам, от консервативной мысли, от «футляра», от страха перед жизнью, перед ее правдой, какова бы она ни была, свободу от боязни нового, свободу от религии, от фетишей старого мира, от мещанства, собственничества, пошлости, от власти прошлого. И он все ближе и ближе подходил к такой свободе.

Чехов был свободен от каких бы то ни было субъективистских схем, реакционно-утопических идей, которые могли бы идти вразрез с объективным ходом жизни. Его творчество было открыто для будущего.

«Я с детства уверовал в прогресс»

XIX век был веком грандиозных научных открытий и изобретений, а между тем ни один из больших художников мировой литературы не решился воспеть прогресс науки и техники в буржуазном обществе. Художники не могли увидеть в этом прогрессе поэзию, красоту. Они понимали, — иные смутно, другие более ясно, — что успехи буржуазной цивилизации достигаются ценою страданий и гибели миллионов человеческих жизней, что завоевания науки служат обогащению «владык мира», что гениальные открытия и изобретения превращаются в руках хозяев буржуазного мира в орудие порабощения и истребления людей. С отвращением убеждались художники в том, что наука становится орудием «дьявола». Поэтому они или обходили в своих произведениях все то, что относилось к успехам цивилизации, или проповедовали отказ от этой цивилизации, призывали человечество вернуться к «тишине» и «чистоте» прежних, идеализированных патриархальных отношений. Свое отвращение к буржуазному строю они переносили и на буржуазную цивилизацию. Только марксистское мировоззрение могло бы дать художникам правильное представление о значении прогресса в буржуазном обществе.

«Буржуазный период истории, писал Маркс, призван создать материальный базис нового мира. […] Лишь после того, как великая социальная революция овладеет достижениями буржуазной эпохи, […] лишь тогда человеческий прогресс перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепа убитого».[25]

Художники не желали пить нектар цивилизации из черепов миллионов людей, убиваемых капитализмом, и поэтому они не могли найти источник поэзии в тех прогрессивных переворотах, которые совершались на их глазах во всех областях науки и техники. Если бы художник решился сочувственно изобразить достижения буржуазной цивилизации, то он рисковал бы выступить в роли апологета, защитника буржуазного общества. Это могло быть уделом десятистепенных писателей. Ни один из больших художников не мог без отвращения подумать о возможности превратиться в «адвоката дьявола».

Такова была трагедия художника в буржуазном обществе.

Только такие художники и мыслители, которые были непосредственно связаны с великими революционными движениями, могли силою своего гения, своего революционного

устремления к будущему «прорываться» к догадке о том, что, несмотря на использование прогресса «владыками мира», все же этот прогресс служит в конечном счете на пользу народным массам. К такому пониманию близко подходили гениальные русские революционные демократы — Белинский, Чернышевский, Некрасов.

У Чехова не было понимания ни исторической роли рабочего класса, ни перспективы социалистической революции, не было у него связей с начинавшимся революционным движением своего времени.

И все же успехи науки, прогресс культуры не могли не вызывать у него, как у подлинного представителя демократической, творческой, прогрессивной интеллигенции, сочувствия и восхищения. Его отход от влияний «толстовщины» был вызван прежде всего невозможностью для него примириться с отрицанием цивилизации, лежавшим в основе толстовского учения. Вспоминая о временах, когда он испытывал известные влияния «толстовства», Чехов писал (1894):

«Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно… Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс… расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса…»

Антон Павлович жадно следил за успехами науки, сочувствовал всему передовому в ее развитии. Он с наслаждением изучал Дарвина («Какая прелесть!» восклицал он о трудах Дарвина). Всевозможные реакционные «походы» против науки и прогресса встречали у него самое суровое осуждение.

Положительное отношение Антона Павловича к научному и техническому прогрессу своею времени опять-таки давало повод критикам и биографам для распространения неверных представлений о мировоззрении Чехова. Например, Юр. Соболев в своей биографии Чехова прямо говорит, что Чехов все больше приближался к позициям какой-то… «радикальной буржуазии». [26]

Гениальность общественного чутья Чехова как раз и сказалась в том, что, восхищаясь современными ему достижениями культуры, он вместе с тем был враждебен примирению с буржуазной действительностью, презирал буржуазные теории прогресса. Буржуазные прогрессисты уверяли, что могущество науки и техники постепенно создаст, — разумеется, на основе буржуазного общества, — «возможности достойного существования и даже комфорта для всех» (Цитируется книжка Л.

Дермана «Чехов» (1939, стр. 96). Л. Дерман приписывает эту точку зрения буржуазных прогрессистов Чехову).

Чехов отрицал такую возможность. Герой его повести «Моя жизнь» (от имени которого ведется повествование) выражает точку зрения самого автора в опоре с типичным сторонником «постепенного» буржуазного прогресса — доктором Благово.

«Заговорили о постепенности. Я сказал, что… постепенность — палка о двух концах. Рядом с процессом Постепенного развитии идей гуманных наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок уживается с какими угодно веяниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно».

Чехов отнюдь не доверяет буржуазной цивилизации. Он видит то, что с такой ужасающей ясностью предстало перед современниками нашей эпохи: рост в буржуазном мире идей и явлений, смертельно враждебных какой бы то ни было гуманности и прогрессу. Чехов понимает всю бессмысленность надежд на «достойное существование для всех» в условиях капиталистического общества, где вся жизнь «построена на рабстве», как говорит в этом же споре с «прогрессивным» доктором Благово герой «Моей жизни».

Против власти «Дьявола»

Герой одного из чеховских рассказов 1898 года — «Случай из практики»- доктор Королев приезжает на подмосковную текстильную фабрику Ляликовой, к больной дочери владелицы фабрики. Он ночует в доме, беседует с Христиной Дмитриевной, бывшей гувернанткой юной Ляликовой. Христина Дмитриевна, как она не без хвастливости сообщает доктору, давно стала «своей в доме». Живет она в полное свое удовольствие, наслаждаясь дорогими яствами и винами. Дочь Ляликовой больна — не столько физической, сколько социальной болезнью, — той самой, которою болеют отпрыски почтенных купеческих родов у Горького: она подавлена сознанием бессмысленности, несправедливости жизни; ее болезнь — голос совести, подавлявшийся у предшествующих поколений ее рода. Она страдает за грехи отцов, и, как понимает доктор Королев, никакими лекарствами тут не поможешь. Подобно самому Чехову, доктор Королев отдает себе ясный отчет в том, что туг нужно лечить «не болезни, а причины болезней».

Точно так же доктор Королев «и все улучшения в жизни фабричных не считал лишними, по приравнивал их к лечению неизлечимых болезней».

Ночью, глядя из окна отведенной ему комнаты на багровые окна фабричного корпуса, доктор раздумывает:

«Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодой, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в pincenez. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец только для того, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру».

Когда доктор слышит удары в металлическую доску сторожей, отбивающих часы, ему кажется, что среди ночной тишины этот звук издает «само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами и рабочими…

И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими

багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми…» Он думает о «какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку… и мало-помалу им овладело настроение, как-будто эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела. Между тем восток становился все бледнее, время шло быстро. Пять корпусов и трубы на сером фоне рассвета, когда кругом не было ни души, точно вымерло все, имели особенный вид, не такой, как днем; совсем вышло из памяти, что тут внутри паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы».

Таков гениальный образ капиталистического мира, созданный Чеховым.

Только художник, пристальный, светлый взгляд которого проникал в глубину общественной жизни, мог создать образы-символы такой всеохватывающей силы, такого широкого значения.

Справедливость говорила Чехову, что «в электричестве и паре любви к человеку больше», чем в отрицании буржуазной цивилизации. Но та же неумолимая чеховская справедливость говорила и другое. В той жизни, которая «вся построена на рабстве», те же самые «электричество и пар», вся современная техника, со всем ее блеском человеческого гения, служит грубой, бессознательной, порабощающей силе.

Рабство осталось и в век электричества, паровых двигателей, телефонов, как и в далеком каменном веке, — оно только приняло иные формы.

Безличность, бессознательность, бесчеловечность стихийных сил, господствующих над человеком в буржуазном мире, оскорбляли Чехова своей тяжелой, подавляющей грубостью. Он видел дьявольскую насмешку в контрасте электричества, паровых двигателей, телефонов с угнетающим примитивизмом все тех же звериных отношений между людьми, когда сильный пожирает слабого, когда, несмотря на грандиозное торжество человеческого разума в технике и науке, людьми управляют бессознательные силы, как в далекие-далекие времена! Этот контраст представился таким несообразным, невероятным доктору Королеву, что у него «совсем вышли из памяти» телефоны и паровые двигатели. Он почувствовал себя в каменном веке.

Перед нами — исключительно глубокое художественное проникновение в сущность законов капиталистического мира с его чудовищными противоречиями, с его оскорбительной для

человеческого разума зависимостью человека от неподвластных ему сил.

А заканчивался «Случай из практики» светлым, утренним мотивом свободы, веры в близость разумной, прекрасной жизни, очищенной от власти «дьявола».

Доктор Королев говорит больной наследнице Ляликовых, что у нее «почтенная бессонница; как бы ни было, она хороший признак: мы… наше поколение, дурно спим, томимся, много говорим и все решаем, правы мы или нет. А для наших детей или внуков вопрос этот, — правы они или нет, — будет уже решен. Им будет виднее, чем нам. Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят, жаль только, что мы не дотянем».

На другой день, чудесным летним утром, доктор едет на станцию в коляске и, наслаждаясь прелестью пейзажа, воздуха, «он думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро…»

Чехов мечтал не о патриархальной идиллии: он предчувствовал и звал такую разумную, прекрасную жизнь, когда все блага культуры, все достижения человеческого гения будут служить не «дьяволу», а счастью людей.

В лице Чехова буржуазный мир встретился со своим неумолимым судьей.

Его презрение к буржуазии было безграничным.

«Цель романа, — писал он о романе «Семья Полонецких» Сенкевича, — убаюкать буржуазию в ее золотых снах… Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым».

Характерна лаконичная заметка, которую находим в его записной книжке: «В поезде luxe — это отбросы общества».

Известно, что в поездах «luxe» разъезжала буржуазно-аристократическая верхушка.

Счастье — в будущем!

Глубокий демократизм всего чеховского творчества; отсутствие в его мировоззрении, в его чувствах таких «зацепок», которые могли бы привязывать его к реакционным формам жизни, принадлежавшим историческому прошлому; глубокое общественное чутье, благодаря которому его творчество стало отражением кануна первой русской революции; страстный патриотизм, знание творческих сил своего народа, дававшее веру в близость расцвета родины; интеллигентность в лучшем, истинном значении этого понятия; общая атмосфера революционного подъема, в которую вступила страна, — все это помогло Чехову занять передовую позицию в оценке значения прогресса, культуры.

Но отсутствие представления о путях, какими придет родина к радостной и справедливой жизни, о тех силах, которые поведут ее к расцвету, об исторической роли рабочего класса — все это не могло не создавать в его произведениях настроений неуверенности, тоски, даже и тогда, когда в этих произведениях звучала мелодия завтрашнего счастья. Картина русской жизни, нарисованная Чеховым, была неизбежно неполной. Изображение рабочих в его произведениях мало чем отличается от традиционного для всей догорьковской литературы представления о «фабричных» только как о несчастной, забитой, эксплуатируемой массе. Увидеть революционную активность рабочего класса, понять его хозяйскую роль в близком будущем — всего это го не было дано Чехову. Поэтому он и не мог создать образ социально-активного, способного к упорной борьбе, цельного человека.

Глубокое общественное, историческое чутье Чехова привело его к принятию прогресса во имя справедливости. Но он не мог до конца, уверенно опереться на развитие прогресса, потому что не видел тех социальных сил, которые освободят культуру от власти «дьявола».

Он понимал, что только в той справедливой жизни, торжество которой он звал и предчувствовал, прогресс и культура будут давать счастье всем людям. И всеми образами своего творчества он говорил своему читателю, что только в будущем, свободном от грубой власти звериных, стихийных законов жизни, и возможно настоящее, человеческое, а не животное счастье!

В обществе, в котором «счастье» построено на страданиях миллионов задавленных, гибнущих людей, нельзя мечтать о счастье для себя.

Эта тема уже была знакома русской литературе, этические критерии которой всегда были неумолимо строгими. Личное счастье безнравственно в обществе, где счастье одного предполагает несчастье многих. В эпилоге «Дворянского гнезда» стареющий Лаврецкий приходит, как к итогу всей своей жизни, к выводу о том, что порядочный человек не может быть счастлив.

У Чехова эта тема стала одной из коренных тем всего творчества.

Со всей поэтической силой, глубиной, последовательностью мысли Чехов разоблачил презренность, несправедливость, моральное и эстетическое безобразие собственнического, своекорыстного «счастья».

Замечателен с этой точки зрения «Крыжовник».

Иван Иваныч рассказывает историю своего брата, Николая Иваныча, бывшего чиновника казенной палаты.

Сцена из «Дяди Вани» в Художественном театре

Всю свою жизнь Николай Иваныч мечтал о собственной усадьбе, и обязательно со своим крыжовником. «Он был добрый, кроткий человек, я любил его, но этому желанию запереть себя на всю жизнь в собственной усадьбе я никогда не сочувствовал. Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. [27] Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Таково представление Чехова о настоящем человеческом счастье: беспредельная свобода, широта, смелое творчество!

Мечта Николая Иваныча осуществилась. Иван Иваныч поехал проведать брата. Описание усадьбы становится символическим; каждая строчка разоблачает собственническое свинство.

«Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом, постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, того и гляди, хрюкнет в одеяло».

И вот, наконец, появляется па столе «не купленный, а свой собственный крыжовник, собранный в первый раз с тех пор, как были посажены кусты». Николай Иваныч «с жадностью ел и все повторял:

— Ах, как вкусно! Ты попробуй!

Было жестко и кисло, но, как сказал Пушкин, «тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман».

Как невкусно, кисло, противно все это свинское счастье собственничества!

«К моим мыслям о человеческом счастьи, — говорит Иван Иваныч, — всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию… Я соображал: как в сущности много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье… Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился… Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания… И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча и без этого молчания счастье было бы невозможно.

…Я уехал тогда от брага рано утром, и с тех пор для меня стало невыносимо бывать в городе. Меня угнетают тишина и спокойствие, я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай.

…Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Иван Иваныч не может ответить на вопрос, какое «добро»

нужно делать, чтобы полетело к чёрту в пропасть гнусное «счастье», о низости которого кричит своими цифрами немая статистика. Но он ясно понимает, что необходима борьба против всего этого порядка жизни.

Такая зрелость гнева, такое острое чувство, что нельзя так жить человеку, что нужно немедленно, сейчас же очищать землю от хлевов своекорыстного «счастья», построенного на несчастиях подавляющего большинства людей, — все это являлось новым в литературе. Тут уже ясно звучали мотивы кануна, непосредственной близости перемены всей жизни, призыв к возмущению против спокойствия наглых и сытых.

На наших глазах маленькая невинная ягодка крыжовника расширяется, растет, набухает, становится, наконец, грандиозной, заслоняет весь земной шар, превращаясь в насмешливый символ. Власть собственности накладывает свою тяжелую лапу на все, делает все на свете «невкусным», жестким, кислым, отвратительным, лишает жизнь ее радости.

Тема убожества, безобразия, своекорыстного «счастья» с большой силой прозвучала уже в рассказе «Учитель словесности» (1894).

Молодой преподаватель словесности в провинциальной гимназии Никитин женится на девушке из «хорошей семьи», с солидным приданым.

В первые месяцы семейной жизни чувство счастья переполняет его.

«— Я бесконечно счастлив с тобой, моя радость, — говорил он, перебирая ей пальчики или распуская и опять заплетая ей косу. — Но на это свое счастье я не смотрю, как на нечто такое, что свалилось на меня случайно, точно с неба. Это счастье — вполне естественное, последовательное, логически верное. Я верю в то, что человек есть творец своего счастья, и теперь я беру именно то, что я сам создал. Да, говорю без жеманства, это счастье создал я сам и владею им по праву. Тебе известно мое прошлое. Сиротство, бедность, несчастное детство, тоскливая юность, — все это борьба, это путь, который я прокладывал к счастью…»

Как типичны эти рассуждения для всех «счастливчиков» собственнического мира!

Но чеховский герой на то и есть чеховский, что, в отличие, например, от героя бальзаковской «Человеческой комедии» Растиньяка, преуспевающего в карьере и обогащении, он не может удовлетвориться личным счастьем и благополучием.

Приходит и к Никитину, как и ко всем любимым героям Чехова, такой день, когда он со стыдом и отвращением,

настоящими человеческими глазами взглянул на свою жизнь и увидел всю ее пошлость. Все предстало перед ним в суровом, ясном свете, без розовой пелены.

«И ему страстно, до тоски… захотелось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвений самого себя, до равнодушия к личному счастью, ощущения которого так однообразны… Для него уже было ясно, что покой потерян, вероятно, навсегда… Он догадывался, что иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем».

Сознательная, честная жизнь несовместима с личным счастьем! «Счастья нет и не должно его быть». «Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде. Если захочешь животного счастья, то жизнь, все равно, не даст тебе опьянеть и быть счастливым, а то и дело будет огорашивать тебя ударами» (из записной книжки Чехова).

В статье, посвященной повести «В овраге», Горький с мудрым проникновением в «тайное тайных» чеховского творчества сказал, что Чехов, «как никто», «в ослепительно ясной форме» раскрывает в своих произведениях противоречие между стремлением человека быть лучше и стремлением лучше жить. В эксплуататорском обществе эти человеческие стремления несовместимы. Жить лучше там можно только за счет других. И лучше всех там живется тому, кто хуже всех, кто наиболее бесчеловечен.

Мечта Чехова — это мечта о таком устройстве жизни, когда будет уничтожено это извечное противоречие, когда естественные стремления человека сольются в одно целое, когда лучше будет житься тому, кто хочет быть лучше! А пока этого нет, счастье возможно только в стремлении к справедливому будущему, только в тяжелом труде во имя этого будущего. Всякое иное счастье безнравственно, уродливо, ощущения его оскорбительно однообразны, нищенски жалки.

Эти ясные выводы, к которым пришел Чехов, были связаны со все возраставшим у него чувством ответственности перед народом.

В рассказе «По делам службы» (1899) молодой судебный следователь Лыжин приезжает вместе с доктором в село на вскрытие трупа самоубийцы. Метель, унылый нищенский неуют крестьянской жизни, темная земская изба, самоубийство какого-то неудачника, страхового агента, фигура старика-сотского («цоцкай», как он называет себя), который вот уже тридцать лет, в непогоду, стужу, ветер, мороз, «ходит по форме», разнося в своей сумке пакеты, повестки, бланки, окладные листы, — все это

оседает тяжелым сумраком, в душе Лыжина. Темная, глухая, холодная жизнь!

На ее фоне представляется каким-то невозможным, волшебным видением теплый, уютный, праздничный помещичий дом, куда приезжают из села доктор и следователь, изящные барышни, роскошь, музыка, веселый смех…

Лыжину «такое превращение казалось… сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа. И скучные мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя…»

Следователь провел беспокойную ночь в мягкой удобной постели в барском доме; ему казалось во сне, что он не в гостях у помещика, а все еще в земской избе, где лежит труп страхового агента. И он увидел странный сон. Будто самоубийца и старик — «цоцкай» «шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали:

— Мы идем, мы идем, мы идем.

Старик был похож на колдуна в опере, и оба в самом деле пели точно в театре:

— Мы идем, мы идем, мы идем… Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу… Мы не знаем покоя, не знаем радостей… Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей и вашей… У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем…

Лыжин проснулся и сел в постели. Какой смутный, нехороший сон!»

Он раздумывает о своем сне, и его «давняя затаенная мысль» впервые «развернулась в его сознании широко и ясно». Это мысль о том, что в жизни нет никаких самостоятельных «отдельных кусков», «отрывков», а все связано между собой теснейшей связью, что и несчастный, надорвавшийся человек, лишивший себя жизни, и «старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку», и праздничный мираж помещичьего дома — все это лежит на его, Лыжина, совести, за все это он, лично он несет всю ответственность.

«И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых

самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой… И опять:

— Мы идем, мы идем, мы идем… Точно кто стучит молотком по вискам». Такова русская совесть: она назойливо стучит молотком, не дает уснуть, от нее никуда нельзя уйти, она такая же неумолимая, «такая же несговорчивая и грубая, как Никита». Совесть запрещала счастье, совесть говорила, что «счастье» собственнического мира — это непрерывное убийство людей, задавленных трудом и заботой.

Чеховский герой отвечает за все, что творится в мире, он не умывает рук, не перекладывает ответственности на чужие плечи. Все узлы жизни связаны в его совести, и он обязан распутать их. Поэт счастья, молодости, любви, Чехов вместе со своими героями отказывался от счастья, связывая его только с будущей прекрасной жизнью. Только там, в будущем, все человеческие чувства, в том числе и любовь, будут достойны своего имени!

Как никто из его предшественников, Чехов умел взглянуть на всю современную ему действительность глазами будущего. Особенно значителен в этом смысле рассказ «У знакомых» (1898), захватывающий своей необычайностью для всей предшествующей литературы, небывалой новизной всех мыслей и чувств.

Адвокат Подгорин приезжает на три дня из Москвы в подмосковную усадьбу к своим хорошим, давним знакомым, друзьям юности, по их срочному приглашению. Имению угрожает продажа с торгов, оно в плохом состоянии, и все в усадьбе рассчитывают на помощь Подгорина. Есть надежда у них и на то, что Подгорин женится на милой девушке, юной сестре хозяйки, Наде, и тогда будет спасено имение. Надя ожидает от Подгорина решающего объяснения, мечтает связать свою судьбу с ним. Она чиста, изящна, стремится к самостоятельной, трудовой жизни. Подгорин знает ее давно, еще когда она была подростком; все привыкли считать их женихом и невестой. Он хорошо понимает, что она «не просто барышня, которая хочет жениха, а умная благородная девушка, доброты необыкновенной, с кроткой, мягкой душой, из которой, как из воска, можно слепить все, что угодно, и, попади она в подходящую среду, из нее вышла бы превосходная женщина.

«Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?» — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли».

Чего же он испугался — и при этом так сильно, что уехал из имения тайком наутро после приезда, хотя собирался прожить тут целых три дня?

Испугался Подгорин того же, чего испугался и Никитин из рассказа «Учитель словесности», чего так боится Иван Иваныч из «Крыжовника» и другие чеховские герои: он испугался счастья.

«Миша, не бегите от своего счастья, — говорит ему старинная приятельница, намекая на его отношения с Надеждой. — Берите его, пока оно само дается вам в руки, а потом и сами побежите за ним, да уж будет поздно, не догоните».

Но Подгорин бежит — почти буквально — от своего счастья.

Вот он беседует с хозяйкой усадьбы Татьяной и раздумывает о ее судьбе. Татьяна — красивая, умная женщина, живущая только заботами о своем Сергей Сергеиче и двух девочках.

«Подгорин улыбался ей и девочкам, но ему было странно, что эта здоровая, молодая, неглупая женщина, в сущности, такой большой, сложный организм, всю свою энергию, все силы жизни расходует на такую несложную, мелкую работу, как устройство этого гнезда, которое и без того уже устроено.

«Может быть, это так и нужно, — думал он, — но это не интересно и не умно».

Глядя на младшую сестру Надежду, Подгорин думает: «Теперь и у нее на душе происходит то же, что когда-то происходило у ее сестры Татьяны, то-есть она думает только о любви, о том, как бы поскорее выйти замуж, иметь мужа, детей и свой угол».

И он ясно видит, что счастье Надежды с ним, Подгориным, было бы лишь вариантом счастья Татьяны с ее мужем, Сергей Сергеичем; это был бы все тот же своекорыстный уют: такова жизнь, таковы ее законы! Он не знает, чем можно заменить эти законы, но все в душе его противится этому неинтересному, устаревшему, себялюбивому благополучию.

А в усадьбе хотят верить, что у него с Падей все идет на лад. Восходит луна, и Надя ожидает Подгорина и саду, уверенная в том, что он выйдет к ней. Подгорин же, выйдя прогуляться, поднялся на башенку усадебной ограды. Надежда не видит его, но ему хорошо видно ее лицо, освещенное луной; не видя Подгорина, она чувствует его близость. «Там кто-то есть», — говорит она своей собаке.

«Она стояла и ждала, что он сойдет вниз или позовет ее к себе и, наконец, объяснится, и оба они будут счастливы в эту тихую прекрасную ночь. Белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете, она ждала ласки… а ему было неловко, он сжался, притих, не зная, говорить ли ему, чтобы все, по обыкновению, разыграть в шутку, или молчать, и чувствовал досаду и думал только о том, что здесь, в усадьбе, в лунную ночь около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он… равнодушен… — и потому, очевидно, что эта поэзия отжила для него… Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы, и

такие «типы», как Сергей Сергеич, и такие, как он сам, Подгорин, со своей холодной скукой, постоянной досадой… и с томительной, ноющей жаждой того, чего нет и не может быть на земле. И теперь, сидя здесь, на этой башне, он предпочел бы хороший фейерверк, пли какую-нибудь процессию при лунном свете… или другую женщину, которая, стоя на валу, там, где стоит теперь Надежда, рассказывала бы что-нибудь интересное, новое, не имеющее отношения ни к любви, ни к счастью, и если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда…

— Никого нет, — сказала Надежда. И, постояв еще минуту, она пошла по направлению к лесу, тихо, понурив голову. Собака побежала впереди. И Подгорин долго еще видел белое пятно.

«Как это все сложилось, однако», — повторял он мысленно, возвращаясь к себе во флигель».

Каждая строчка, каждое слово в этом отрывке проникнуты томлением гения, который с вдохновением ясновидения чувствует где-то совсем близко, рядом с собой, облик совсем иной, высокой жизни. Как будто ветер из будущего донесся до поэта, поднял его в иную атмосферу, и поэт уже с высоты будущего, глазами этого будущего смотрит на всю свою современность, как на прошедшее, отжившее, скучное, устаревшее! Отжили все формы этой жизни — и весь ее быт и ее «типы», — отжили и ее любовь и вся ее поэзия, вся ее прежняя красота. Все должно стать иным. И в воображении Подгорина уже мелькают картины какой-то новой, иной красоты, он рвется к незнакомой поэзии завтрашнего мира, идущей на смену «тургеневской» поэзии усадеб, таинственных теней, белых фигур с тонкими талиями, свиданий в лунные ночи — поэзии «дворянских гнезд», которая была такой прекрасной когда-то, но уже отжили свой век.

Любопытна даже и эта деталь — что Чехов вместе со своим героем мечтает о процессиях, о фейерверке, о каком-то широком, большом, общем празднике! Новая красота идет в мир, красота для всех, красота свободы, небывалой широты жизни. Замечателен взгляд героя рассказа на само го себя откуда-то сверху — из будущего! — как на «тип» уже пройденной, отшумевшей эпохи, отходящей в туман прошлого. Поэт как будто слышит живые голоса, доносящиеся из будущего, видит иных людей, знающих, что и как нужно делать, завоевавших право и на радость и на любовь.

Так прямо смотреть в глаза будущему, видеть его пристальный взгляд на самом себе, слышать его дыхание рядом с

собой умел лучший, талантливейший поэт советской эпохи — Владимир Маяковский. И так же слиты были для него с образом будущего и личное счастье и любовь.

Герои Чехова «откладывают» любовь и счастье на будущее, — для тех, кто будет жить после них, — потому что только в будущем любовь и счастье станут достойными самих себя, очистятся от пошлости, грязи. И разве не мог бы чеховский герой сказать о той любви, от которой он бежит: «Любовь цыплячья! Любвишка наседок!» (Маяковский. «Про это»). Разве не мог бы Чехов сказать о маленькой любви, отгораживающейся в свою себялюбивую скорлупу от общей жизни:

Что толку —
тебе
одному
удалось бы?!
Жду,
чтоб
землей обезлюбленной
вместе
чтоб всей
мировой
человечьей гущей!

И кажется, что Чехов мог бы, как и Маяковский, обратиться к Будущему:

Воскреси
хотя б за то,
что я
поэтом
ждал тебя,
откинул будничную чушь!
Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси —
свое дожить хочу!
Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.

Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтоб всей вселенной шла любовь.

Образ женщины, возникающей в воображении чеховского героя, — женщины, которая, «если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда», — этот образ поразительно близок мечте о том, «чтоб всей вселенной шла любовь», чтобы любовь была живым началом всей жизни на свободной, чистой, человеческой земле. Чехов мог бы сказать, что всем биением сердца, всем напряжением тоски, всем размахом мечты он «бросается» в завтрашнюю чистую, справедливую жизнь, потому что нет ему без нее любви!

Редко у какого художника можно встретить такое глубокое, тонкое изображение любви, ее счастья и горя, как у Чехова. Достаточно вспомнить «Даму с собачкой», «О любви», любовь Маши и Вершинина… Смешно было бы думать, что Чехов «запрещал» себе или своим героям любовь, радости семейной жизни. И все же у него нельзя найти той семейной идиллии, которую мы встретим у Льва Толстого в изображении семьи Левина и Кити, Пьера Безухова и Наташи. И не потому, что Чехов меньше, чем Толстой, ценил семью и святость семейных отношений. Но ему и его героям, с их взглядом на настоящее из будущего, уже казалось нелепым, странным такое устройство жизни, женщина отдает все силы ума, энергии, таланта только своему маленькому семейному гнезду. Как обогатилась бы жизнь, если бы часть этих творческих сил посвящалась большой радости родины, народа! Как облагородилось бы, расширилось, какой высокой, подлинной поэзией наполнилось бы тогда и семейное счастье!

Гениальный новатор, Чехов стремился осветить все мысли, все чувства людей своего времени светом будущего.

Он работал для будущего. «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего», — писал он в письме к Дягилеву, редактору буржуазного эстетского журнала «Мир искусства», напечатавшему хвалебную статью о «Чайке» и стремившемуся использовать это для того, чтобы привлечь Чехова к религиозному движению. «Теперешняя культура, — подчеркивал Антон Павлович, — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток,

уже почти конец того, что отжило или отживает».

Он добился внутренней свободы от того, «что отжило или отживает», и ветер завтрашней свободы родины все сильнее, смелее дышал в его произведениях.

Рассказ «Человек в футляре» (1898) замечателен всей своей поэтической атмосферой, предчувствием свободы.

Мрачна, зловеща фигура «человека в футляре», и достаточно еще были опасны темные силы, порождавшие и поддерживавшие Беликовых. И все же Беликов не только страшен: он еще и смешон в своем нелепом, бессильном стремлении остановить жизнь, уложить ее в «футляр», он жалок в своём страхе перед действительностью, перед всем новым, не похожим на вчерашнее. Весь рассказ проникнут дыханием свежего ветра жизни, уже не «попутного» для Беликовых. Все окружение «человека в футляре», вея жизнь противоречит ему, враждует с ним.

Уже самое сопоставление тщедушного, хилого Беликова с Варенькой Коваленко, от которой так и брызжет непосредственностью и свежестью самой жизни, подчеркивало, что Беликовы, как говорится, «не жильцы» на этом свете.

Беликов — мертвец, он как бы живет в гробу, и смерть его воспринимается всеми с облегчением, как нечто единственно возможное, единственно естественное для «человека в футляре».

Еще сильна была действительность, опиравшаяся на «человеков в футляре». И все же она была уже хилой, слабой по сравнению с подлинной свободной будущей жизнью. Недаром так силен страх Беликова перед жизнью.

Много было споров на тему: пессимист или оптимист Чехов? На той почве, на которой велся этот спор, он не мог не быть бессодержательным, схоластичным. Чехов просто не укладывался в рамки такого спора. В пессимизме его упрекали критики, которым хотелось, чтобы писатель «убаюкивал» их в их «золотых снах» — были ли это сны о мирном постепенном развитии буржуазного прогресса, или о чудодейственных кустарных артелях и сыроварнях, или о «жизни для жизни» и т. д. Это, в сущности, были люди, стремившиеся к тому самому «счастью», которое с отвращением гнали от себя чеховские герои: «к счастью», не требовавшему коренного изменения псе и жизни, построенной на рабстве. Счастье, которого хотел Чехов, не укладывалось в эту жизнь, выходило далеко из ее берегов, сносило, ломало все жалкие «трехаршинные» перегородки, маленькие загончики, сарайчики дешевого собственнического «счастья». Чеховский оптимизм был трудным, требовательным, суровым.

Вера в прекрасное будущее родной земли проникает все

детали его произведений, окрашивая даже и самый пейзаж.

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры»). В этих словах раскрывается тайная музыка многих чеховских пейзажей.

Сама русская природа томится о счастье, о жизни, достойной ее красоты и мощи!

«Иной раз, — говорит Чехов словами Лопахина в «Вишневом саде», — когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны по-настоящему быть великанами…» Даже и традиционная красота лунных ночей связывалась у Чехова с мечтой о торжестве правды: «…и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»).

Где в мировой литературе можно еще встретить такую упорную, такую страстную мелодию единства правды и красоты!

На русской земле все полно было стремления слиться с правдой, и Чехов был поэтом этого стремления, непобедимой веры русского народа в торжество правды.

Горький поведал нам в своих воспоминаниях о том, как Л. Н. Толстой, отношение которого к Антону Павловичу было отношением нежной влюбленности, сказал Чехову: «Вот вы — русский! Да, очень, очень русский». «И, — рассказывает Горький, — ласково улыбаясь, обнял Антона Павловича за плечо».

Русское представление о единстве правды и красоты, русская сдержанная сила, своею затаенностью так часто обманывавшая самоуверенных врагов, поверхностных наблюдателей, русская скромность и простота отразились в творчестве и в облике Чехова с классической ясностью.

«Во всех его действиях, особенно в его произведениях, — говорит один из современников, писатель П. Сергеенко, — так и просвечивается молодая душа русского народа, с ее поэзией и юмором… Чехов и с внешней стороны являл типический образ русского крестьянина. В редкой деревне не встретишь крестьянина, похожего на Чехова, с чеховским выражением лица, с чеховской улыбкой… В редкой деревне нет своего Чехова в черновом виде… Чехов настолько типичен, как сын народа, что, исключивши его народность, нельзя совершенно понять его ни как писателя, ни как человека.

У Чехова и наклонности были чисто русские, деревенские. Он любил простых людей, простоту в искусстве».

Русский народный образ Чехова был прочным в представлении самых разных людей, знавших Антона Павловича.

«Было в нем, — вспоминал А. И. Куприн, — что-то

простоватое и скромное, что-то чрезвычайно русское, народное, — в лице, в говоре и в оборотах речи».

Чехов мог бы сказать о себе словами своего героя из рассказа «На пути»: «Я любил русский народ до страдания… любил… его язык, творчество». И когда его герои, очарованные красотой родины, думают о том, «как велика, как прекрасна эта страна» («Крыжовник»), или восклицают, подобно героине рассказа «Панихида»: «боже, как хороша моя родина!», то они высказывают заветные мысли и чувства самого автора. Это его русская душа *давала отклик прекрасной суровой родине.*

«Чайка»

В 1895 году Антон Павлович начал работать над «Чайкой». В октябре 1896 года пьеса была поставлена на сцене петербургского Александрийского театра. Все то, что Чехов писал для театра до «Чайки», было, конечно, талантливо, интересно, но все же по своему значению уступало его прозе. С этой пьесы начинается Чехов — гениальный драматург.

«Чайка», быть может, наиболее личное из всех чеховских произведений. Это единственная его крупная вещь, прямо, непосредственно посвященная теме искусства. Чехов рассказывает в этой пьесе о своем затаенном — о трудном пути художника, о сущности художественного таланта, о том, что такое человеческое счастье.

«Чайка» — беспредельно изящное создание чеховского драматического гения, она действительно проста и сложна, как сама жизнь, и ее подлинная внутренняя тема раскрывается перед нами не сразу, — подобно тому, как не сразу мы разбираемся в тех сложных положениях, противоречивых сплетениях обстоятельств, которыми дарит нас сама жизнь. Автор как бы предлагает нам «на выбор» различные варианты понимания пьесы.

Главное в «Чайке» — тема подвига. В искусстве побеждает только тот, кто способен к подвигу.

Но пьеса может представиться гораздо беднее своей темы.

На берегу красивого озера жила прелестная девушка, Нина Заречная. Она мечтала о сцене, о славе. В нее был влюблен молодой сосед по имению, Константин Треплев, начинающий писатель. И Нина отвечала ему взаимностью. Он тоже мечтал: и о славе, и о «новых формах» в искусстве о чем только не мечтает юность!

Он написал пьесу — необычную, странную, в «декадентском» духе — и поставил ее для родных и друзей в оригинальной «декорации»: со сцены, стоящей в парке, открывается вид на настоящее озеро.

Нина Заречная играет главную роль в этой пьесе.

Мать Треплева, Аркадина, властная, капризная женщина, избалованная славой актриса, откровенно высмеивает пьесу своего сына. Самолюбивый Треплев приказывает задернуть занавес. Спектакль оборвался, не закончившись. Пьеса провалилась.

Но это несчастье еще далеко не самое горькое из несчастий, выпадающих на долю Треплева, которому и без того не везет в

жизни: исключенный из университета «по независящим обстоятельствам», он томится от вынужденной праздности в имении своего дяди, в жалком и двусмысленном положении «приживала» у скупой матери. Но, вот, в довершение всего, он теряет и свою любовь.

Аркадина, приехавшая отдохнуть в имение брата, привезла с собою спутника своей жизни, известного писателя Тригорина (муж ее, отец Треплева, актер, давно умер). Нина полюбила Тригорина со всей страстью первой любви: ее нежные отношении с Треплевым оказались лишь «легкой мечтой» юности: «не раз сменит младая дева мечтами легкие мечты…» Любовь же к Тригорину — это ее первая и, быть может, единственная любовь.

Нина порывает со своей семьей, вопреки ее воле поступает на сцену, уезжает в Москву, где живет Тригорин. Он увлекся было Ниной; но близость с Тригориным заканчивается трагически для нее. Он разлюбил ее и вернулся «к своим прежним привязанностям» — к Аркадиной. «Впрочем, — как говорит Треплев, — он никогда не покидал прежних, а, по бесхарактерности, как-то ухитрился и тут и там!..» У Нины был ребенок от Тригорина. Ребенок умер.

Разбита жизнь Константина Треплева. Он покушался на самоубийство после разрыва с Ниной. Однако он продолжает писать; его рассказы даже начали печататься в столичных журналах. Жизнь его безрадостна. Он не может победить свою любовь к Нине.

Нина Заречная стала провинциальной актрисой. После долгой разлуки она вновь посещает родные места. Происходит ее встреча с Треплевым. У него вспыхивает надежда на возможность возобновления их прежних отношений. Но она все еще любит Тригорина, — любит «даже сильнее, чем прежде». Пьеса кончается самоубийством Треплева. Его жизнь оборвалась до срока, как и его пьеса.

Антон Павлович писал о «Чайке» во время работы над пьесой: «Много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».

Действительно, в пьесе много любви: любовь Треплева к Нине, Нины — к Тригорину, Аркадиной к Тригорину, Маши Шамраевой, дочери управляющего имением, — к Треплеву, учителя Медведенко — к Маше, Полины Андреевны, жены Шамраева, — к доктору Дорну. Все это — истории несчастной любви.

Может представиться, что несчастная любовь — это и есть главная тема «Чайки». И автор как будто идет навстречу такому пониманию. Нам предлагается вариант трактовки пьесы из

записной книжки писателя Тригорина. Постоянно записывающий наблюдения, характерные словечки, сюжеты, мелькающие у него в голове, Тригорин записывает «сюжет для небольшого рассказа». Этот сюжет возник у него в связи с тем, что Треплев убил чайку и положил ее к ногам Нины. Тригорин рассказывает Нине мелькнувший у него сюжет:

«На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку!»

Это и может представиться содержанием самой пьесы. Ведь человеком, который от «нечего делать» погубил прелестную девушку, как будто и оказывается в дальнейшем сам Тригорин, а погубленной им девушкой — Нина. Потому-то, дескать, и пьеса называется «Чайка».

В таком понимании «Чайка» была бы пьесой не о подвиге, не об искусстве, а только о любви. К тому же она была бы настолько трогательной пьесой, что прямо просилась бы в популярный в свое время романс о «девушке чудной», которая «с чайкой прелестной над озером тихим спокойно жила, но в душу вошел к ней чужой, неизвестный, она ему сердце и жизнь отдала; как чайку охотник, шутя и играя, он юное сердце навеки разбил, навеки разбита вся жизнь молодая, нет счастья, нет веры, нет жизни, нет сил…»

Такая трактовка пьесы является, к сожалению, очень распространенной.

Однако все это — лишь «сюжет для небольшого рассказа» Тригорина, а вовсе не для большой пьесы Чехова. Этот сюжет существует в «Чайке» только как возможность, опровергающаяся всем ходом действия, как намек, который мог бы осуществиться, но не осуществляется.

Да, чудесная девушка жила у прекрасного «колдовского озера», в тихом мире нежных чувств и мечтаний. В этом же мире жил вместе с нею Константин Треплев. Но потом оба встретились с жизнью, какова она есть на самом деле. А на самом-то деле жизнь бывает не только нежной, но и грубой. («Груба жизнь!» — говорит в четвертом акте Нина.) И в настоящей жизни все бывает гораздо труднее, чем кажется в юных мечтах.

Искусство казалось Нине лучезарным путем к славе, прекрасным сном. Но вот она вступила в жизнь. Сколько тяжелых препятствий, заграждений сразу нагромоздила жизнь на ее пути, какой страшный груз упал на ее хрупкие плечи! Ее бросил человек, любимый ею до самозабвения. У нее умер ребенок. Она столкнулась с полным отсутствием помощи, поддержки при

самых первых шагах ее еще робкого таланта, который, как дитя, еще не умел ходить и мог погибнуть при первом шаге. Любимый человек «не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом, — рассказывает Нина Треплеву при их последней встрече. — А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького… Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно… Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно».

Она столкнулась, мечтательная девушка, с пьяными купцами, с невообразимой пошлостью тогдашнего провинциального театрального мира.

И что же? Она, женственная, изящная, сумела выстоять при столкновении мечты с жизнью. Ценою тяжелых жертв она завоевала ту истину, что «в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Это гордые слова, добытые ценою молодости, пеною всех испытаний, ценою тех страданий, которые известны художнику, ненавидящему то, что он делает, презирающему самого себя, свою неуверенную фигуру на сцене, свой нищий язык в рассказе. И мы, читатели, зрители, которые проходим имеете с Ниной на протяжении развития пьесы весь скорбный и все же радостный путь побеждающего художника, — мы гордимся Ниной, чувствуя всю полновесность ее слов в заключительном акте: «Теперь уж я не так… Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы…»

У Нины есть вера, есть сила, есть воля, есть теперь знание жизни и есть свое гордое счастье. Она уже умеет, — как учил Блок художников, — «стереть случайные черты» и увидеть, что «мир прекрасен»: да, мир всегда прекрасен, когда в нем побеждает воля к свету! И только такая красота поистине прекрасна, которая знает все — и все-таки верит. А красота первой, самой ранней мечты, красота незнания — это лишь возможная красота.

Так, сквозь весь мрак и тяжесть жизни, преодоленные героиней, мы различаем лейтмотив «Чайки» — тему полета, победы. Нина отвергает версию о том, что она — погубленная

чайка, что ее страдания, ее поиски, достижения, вся ее жизнь только «сюжет для небольшого рассказа». Она повторяет в последнем разговоре с Треплевым: «Я — чайка. Нет, не то… Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил… Сюжет для небольшого рассказа… Это не то».

Да, это не то! Не падение подстрелянной чайки, а полет прекрасной, нежной, свободной птицы высоко к солнцу! Такова поэтическая тема пьесы.

Почему Треплев, который неудачно стрелялся однажды из-за того, что от него ушла Нина, — почему он, уже приняв, как неизбежность, потерю Нины, успев пережить это, все же после встречи с Ниной в четвертом акте, снова стреляется — и на этот раз «удачно»?

Он увидел с беспощадной ясностью, как переросла его Нина! Она — уже в настоящей жизни, в настоящем искусстве, а он все еще живет в том мире незрелых красивых чувств, в каком он жил когда-то вместе с Ниной. В своем искусстве он все еще «не знает, что делать с руками, не владеет голосом». Перед самым приходом Нины в четвертом акте он как раз мучается этим.

«Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (Читает): «Афиша на заборе гласила… Бледное лицо, обрамленное темными волосами». Гласила, обрамленное… Это бездарно. (Зачеркивает.) …Тригорин выработал себе приемы, ему легко… а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе… Это мучительно». Мучения Треплева ничем не отличаются от тех мучений, путь которых прошла Нина. Чайка — она улетела уже далеко, далеко от него! В последнем акте Нина предстает перед нами потрясенной, она все еще тяжело страдает, она все еще любит и будет любить Тригорина. Да и как может она не быть потрясенной, пережив то, что она пережила! Но сквозь все ее муки сияет свет победы. Этот свет и поразил Треплева. Сознание, что он еще ничего не достиг, пронизывает его с жестокой силой. Он понял теперь причину этого. «Вы нашли свою дорогу, — говорит он Нине, — вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Он ничего не может сделать со своим талантом, потому что нет у него ни цели, ни веры, ни знания жизни, ни смелости, ни сил. Так много наговорив о новаторстве, он сам впадает в рутину. Не может существовать новаторство само по себе, оно возможно только как вывод из смелого знания жизни, оно возможно только при богатстве души и ума. А чем обогатился Треплев? Нина сумела и

страдание свое претворить в победу. А для него страдание так и осталось только страданием, бесплодным, иссушающим, опустошающим душу. Да, он тоже, как и герои раннего чеховского рассказа «Талант», «искренно, горячо» говорил об искусстве. Но, как и они, он оказывается лишь жертвой «того неумолимого закона, по которому из сотни начинающих и подающих надежды только двое-трое выскакивают в люди».

Думая о Треплеве и его судьбе, мы скажем: талант! как это еще мало! Думая о Нине и ее судьбе, мы воскликнем: талант! как это много!

Один из умных зрителей-современников, А. Ф. Кони, писал Чехову после первых спектаклей «Чайки», что в пьесе — «сама жизнь… почти никем непонимаемая в ее внутренней жестокой иронии».

Внутренняя жестокая ирония пьесы несомненна. Судьба Нины Заречной и судьба Константина Треплева развиваются во многом сходно. И там и здесь — муки неокрепшего таланта. И там и здесь — несчастная любовь, потеря любимого человека. У Нины это неизмеримо усилено потерей ребенка. И вот хрупкая, юная женщина выдерживает все эти испытания, а Треплев погибает под их тяжестью. Так приобретает реальный смысл его «символ», как называет это Нина: убитая им и брошенная к ногам Нины чайка. Он сам отождествляет себя с убитой чайкой. Вспомним эту сцену.

«**Нина.** Что это значит?

Треплев. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Нина. Что с вами? *(Поднимает чайку и глядит на нее.)*

Треплев *(после паузы).* Скоро таким же образом я убью самого себя».

Мы видим, какое сложное, многостороннее значение, проникающее, словно лучами, всю пьесу, имеет в ней образ чайки. По «внутренней жестокой иронии» оказывается, что погубленная, убитая чайка — это не хрупкая девушка, а молодой человек, считавший себя смелым, сильным, «новатором».

Чехов, конечно, сочувствует Треплеву, быть может, так же глубоко, как сочувствовал он своим братьям, и не только кровным братьям, а и всем братьям по искусству, всем людям таланта. Но, прошедший неизмеримо большие трудности в борьбе за торжество своей творческой воли, чем трудности, выпавшие на долю Треплева, он не мог простить слабость, как не мог простить ее ни Александру, ни Николаю, как не мог он простить слабость своим самым любимым героям. Искусство было для него святым делом утверждения правды, красоты и свободы на родной, беспредельно любимой русской земле. Талант означал для него

оружие в борьбе, которое нельзя было складывать. И он поднял над всеми слабыми, потерявшими веру светлый образ чайки, с ее прекрасным свободным полетом!

Как видим, «Чайка» тесно связана со всеми раздумьями Чехова о сущности таланта, о мировоззрении, об «общей идее». Главная беда Константина Треплева заключается в том, что у него нет целей, которые могли бы вдохновить его талант. Умный доктор Дорн говорит Треплеву: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль.

Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас».

Талант без мировоззрения, без ясной, определенной мысли — ядовитый цветок, несущий гибель его обладателю. Как и герою «Скучной истории», Константину Треплеву «при такой бедности» оказалось достаточным толчка, для того чтобы вся жизнь представилась бессмысленной.

Эта же тема — страшная тягота для художника жизни без ясного мировоззрения — еще глубже связана в «Чайке» с образом Тригорина.

Его страдания более высокого уровня, чем страдания Треплева. Опытный мастер, Тригорин мучительно чувствует тяжесть таланта, не вдохновляемого великою целью. Он ощущает свой талант, как тяжелое чугунное ядро, к которому он привязан, подобно каторжнику.

Немало и своего, личного, автобиографического связал Антон Павлович с образом Тригорина. Это особенно чувствуется в тех трагических словах, которыми отвечает Тригорин на детские восторги Нины, на ее преклонение перед его успехом, славой.

«Каким успехом? — искренно удивляется Тригорин. — Я никогда не нравился себе. — Я не люблю себя, как писателя… Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Образ взыскательного художника встает перед нами за этими

замечательными по своей искренности и глубине словами. Вновь и вновь звучат знакомые чеховские мотивы. Мало для художника любить свою родину и народ, нужно помогать в решении коренных вопросов жизни, идти вместе с жизнью, с передовой наукой, не отставать! Искусство тогда не фальшиво, когда оно указывает пути к будущему.

Много и других мыслей, чувств самого Чехова высказывает Тригорин. Мы помним, как оценивал Чехов современное ему искусство: «мило, талантливо» — и не больше! Мы знаем, что так расценивал Антон Павлович и свое собственное творчество. А вот что говорит Тригорин в ответ на вопрос Нины: разве не доставляют ему высоких, счастливых минут вдохновение и самый процесс творчества?

«Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно, но… едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно. (Смеясь.) А публика читает: «Да, мило, талантливо… Мило, но далеко до Толстого», или: «Прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше». И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

Дело тут, разумеется, вовсе не в уязвленном писательском самолюбии Тригорина — Чехова, не в ревности к славе Тургенева или Толстого. Нет, это прежде всего тоска о великом искусстве, которое было бы не только «мило и талантливо», но и помогало родине идти к прекрасному будущему. А кроме того, тут есть и горькое чувство Чехова, его досада на то, что современная ему критика и «публика» в большинстве случаев проходят мимо того главного, нового, что вносил он в литературу, над чем он бился и мучился, и видят только одно традиционное, как та читательница, которая только и услышала «тургеневские» ноты в «Доме с мезонином».

Разумеется, Тригорин — это не Чехов. В его образе Чехов отделил от себя, объективировал то, что он чувствовал, как возможную угрозу своему таланту.

Тригорину угрожает опасность творчества без пафоса, без вдохновения — опасность ремесленничества, вытекающая из отсутствия «общей идеи».

С образом Тригорина связана еще одна большая тема, мучившая многих художников. Искусство настолько съедает, поглощает Тригорина, что для обычной человеческой, а не только профессиональной жизни у него не остается ни воли, ни даже

способности к большим, цельным чувствам. Это общая проблема художника в буржуазном обществе. Не сущность охарактеризовал Маркс, указавший, что победы искусства в буржуазном мире достигнуты ценою известной моральной ущербности художника.

Тригорин не чувствует себя полновластным хозяином своего таланта. Талант держит его на привязи, подобно тому, как держит его на привязи Аркадина.

А в образе Нины Заречной Чехов выразил красоту смелого, свободного полета. Так Нина «переросла» не только Треплева, но и Тригорина.

Все это не означает, что Чехов дал нам в образе Нины Заречной реалистически точную историю формирования и роста художника. Нет, Нина Заречная, сохраняя всю достоверность живого характера, все же скорее представляется символом. Это сама душа искусства, побеждающая мрак, холод, всегда стремящаяся «вперед! и выше!»

Почему так много в «Чайке» любви?

Мы вновь встречаемся с постоянной чеховской темой: «счастье не в любви, а в правде». Если захочешь только счастья для себя, если твоя душа не заполнена общим, отдана только личному, то жизнь будет жестоко бить тебя и все равно не даст тебе счастья.

Вот Маша Шамраева, ровесница Нины. Маша — поэтическое существо, она чувствует красоту человеческой души и поэтому любит Треплева. Но ее жизнь, подобно жизни Кати, воспитанницы профессора в «Скучной истории», не вдохновлена, не заполнена никакой целью. Она с горечью говорит о себе Тригорину: «Марья, родства не помнящая, неизвестно для чего живущая на этом свете». Ей не к чему применить свое стремление к красивому, возвышенному, как и многим обыкновенным девушкам того времени. Ей остается только область любви, где так много случайного, легко могущего повести к гибели, если в душе нет иной, надежной опоры.

Любовь становится уродством, теряет всю свою красоту, если она составляет единственное содержание жизни.

Бесплодная любовь, как дурман, обезличивает Машу, постепенно выветривает из ее души красоту и поэзию, превращает ее в чудачку. Как черство, грубо ее отношение к скромно и беззаветно любящему ее учителю Медведенко, за которого она вышла замуж «с горя»! Как отталкивает нас ее безразличие к своему ребенку! Она становится столь же жалкой в своей любви к Треплеву, как и ее мать Полина Андреевна в ее смешной, ревнивой любви к Дорну.

Так любовь — счастливое чувство, несущее чудесный подъем,

расцвет лучших душевных сил; любовь — поэзия жизни, делающая человека вдохновенным, талантливым, открывающая глаза на красоту мира; любовь, означающая беспредельное богатство души, — становится нищенски бедной, прекрасное лицо ее превращается в старушечье сморщенное личико, подобно тому, как Маша начинает походить на Полину Андреевну, — когда только к ней, к одной лишь любви, сводится все содержание человеческой жизни. Оторванная от всей широты общей жизни, любовь, подобно красавице из народной сказки, становящейся силою злого волшебства лягушкой, превращается в свою противоположность, из красоты становится безобразием.

И это вовсе не потому происходит с Машей, что ее любовь безнадежна. И в безнадежной любви может быть своя красота. Любовь Нины к Тригорину тоже безнадежна. Но Нина не живет только своей любовью. У нее есть еще огромный, беспредельно широкий мир творческого труда, служения людям в их стремлении к прекрасному. И поэтому даже чувство безнадежной любви способно обогатить Нину, помочь ей глубже понять жизнь, людей и, значит, еще лучше трудиться для них. А Машу ее любовь только обезличивает.

«Если б вся цель нашей жизни состояла только в нашем личном счастии, — писал Белинский, — а наше личное счастие заключалось бы только в одной любви, тогда жизнь была бы действительно мрачною пустынею, заваленною гробами и разбитыми сердцами, была бы адом, перед страшною существенностию которого побледнели бы поэтические образы земного ада, начертанные гением сурового Данте… Но — хвала вечному Разуму, хвала попечительному Промыслу! есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира сердца — мир исторического созерцания и общественной деятельности, — тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувствование — подвигом… Это мир непрерывной работы, нескончаемого делания и становления, мир вечной борьбы будущего с прошедшим».[28]

Жить для Чехова означает прежде всего творчески работать. Нет настоящей жизни без любимого труда. Аркадина говорит, что она моложе Маши, и объясняет это тем, что она работает, в то время как Маша не живет. Аркадина чувствует себя молодой, а Маша кажется себе самой старухой.

«А у меня такое чувство, — говорит она, — как будто я родилась уже давно-давно».

То же самое говорит о себе и Треплев: «Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет».

Когда нет веры в свое призвание, захватывающей страсти творческого труда, нет цели, идеи, то нет ни жизни, ни молодости. Душа стареет, и, как признается Маша, «часто не бывает никакой охоты жить». Так обнаруживается внутренняя близость Маши к Треплеву. Может быть, смутно чувствуя ее, Треплев поэтому так раздражен любовью к нему Маши. Оба они не в силах ничего противопоставить своей бесплодной, опустошающей их любви, у обоих нет больших, высоких общих целей жизни. Оба они, в конечном счете, оказываются нищенски бедными.

Таково значение темы любви в пьесе.

Но, быть может, еще и потому так много любви в «Чайке», что любовь, казалось, готова была в это время войти в жизнь самого Чехова…

О Лике Мизиновой вспоминает писательница Т. Л. Щепкина-Куперник. Лидия Стахиевна Мизинова была «девушкой необыкновенной красоты, настоящая царевна — лебедь из русской сказки; ее пепельные вьющиеся волосы, ясные серые глаза под «соболиными» бровями, необычайная мягкость… в соединении с полным отсутствием ломания и почти суровой простотой делали ее обаятельной. Антон Павлович был неравнодушен к ней».

Их дружба была на грани самой нежной любви. Но Чехов не делал решающего шага. Лика умела входить в тот шутливо-иронический тон, которым он окрашивал их отношения. В своих письмах друг к другу оба они непрерывно шутят. Этот тон, однако, не мог удовлетворить ее. Ей было все труднее справляться со своим чувством. В одном из писем она решается даже обратиться к нему с просьбой помочь ей в борьбе с самой собою:

«Вы отлично знаете, как я отношусь к вам, а потому я нисколько не стыжусь и писать об этом. Знаю также и ваше отношение, или снисходительное или полное игнорирования. Самое мое горячее желание вылечиться от этого ужасного состояния, в котором нахожусь, но это так трудно самой. Умоляю Вас, помогите мне, не зовите меня к себе, не видайтесь со мной. Для Вас это не так важно, а мне, может быть, это и поможет Вас забыть…» Оба сильно тянулись друг к другу. Но как только назревала «угроза» превращения их полудружбы, полувлюбленности в нечто гораздо более серьезное, так Чехов, подобно своему герою из рассказа «У знакомых», «по обыкновению разыгрывал все в шутку». Он помогал Лике, но не тем способом, о котором она просила его, не прекращением встреч, а шуткой. Он помогал ей «разрядить» напряжение ее

чувства к нему, окрашивая в ее же глазах ее переживания в шутливые тона, чтобы она поверила, что все это не так серьезно.

Прошло время, и Лика уже более или менее спокойно могла вспоминать о том, что она была «дважды отвергнута» Чеховым.

А с ним происходило то же самое, что так часто происходит и с его героями, отказывающимися от счастья.

У него вовсе не было ясного, продуманного решения: бежать от большой любви. Как раз наоборот: в период его дружбы с Ликой Мизиновой мы встречаем в его письмах и такие признания, как: «скучно без большой любви», и размышления о том, что следовало бы ему жениться. Он думал и о возможности большой любви и о женитьбе. И все же предпочел «разыграть все в шутку».

А дальше, как правильно указывает Юр. Соболев, впервые опубликовавший письма Л. Мизиновой к Чехову, события развертывались так, что дали Антону Павловичу сюжет для «Чайки». «Дважды отвергнутая» Лика бросилась в новое увлечение. Писатель Потапенко часто посещал Мелихово. Устраивались концерты. Лика, которая готовилась стать оперной актрисой, играла на рояле. Потапенко отлично пел. Было много музыки, много поэзии в Мелихове. Лика влюбилась в Потапенко, — быть может, — «с горя»… «А я… окончательно влюблена в Потапенко, — пишет она Чехову. — Что же делать, папочка? Вы все-таки всегда сумеете отделаться от меня и свалить за другого».

Жена Потапенко очень походила по характеру на Аркадину. А все поведение Потапенко — на поведение Тригорина. Юная девушка, мечтающая о сцене, женатый писатель, не смогший ни отказаться от любви девушки, ни дать ей настоящую любовь, — таков сюжет «Чайки», «заимствованный» из драмы, завязавшейся в Мелихове.

Лика выдержала обрушившиеся на нее испытания. Есть все основания думать, что даже во время ее страстного увлечения Потапенко за его образом в ее душе все-таки оставался живым другой образ — человека, гораздо глубже чувствовавшего ее обаяние, гораздо серьезнее относившегося к ней и не пожелавшего разменять свое чувство на мелкую монету мимолетного романа.

История несчастной любви Лики Мизиновой объясняет нам и происхождение сюжета «Чайки» и секрет зарождения главных образов пьесы, в частности, образа Тригорина. Так же как в чувствах Лики образ Чехова и затем образ Потапенко сливались друг с другом в один образ ее отвергнутой любви, так же и в «Чайке» образ Тригорина «заключает» в себе и Чехова и… Потапенко, как ни странно сочетание двух столь несоизмеримых

величин! Для Чехова же это сочетание было вполне естественным, потому что он смотрит на события, развертывающиеся в «Чайке», прежде всего глазами Нины Заречной, а значит, и глазами Лики Мизиновой. Мысли Тригорина о литературе, его тоска писателя, гражданина, патриота — все это чеховское. Его поведение в отношениях с Ниной Заречной и Аркадиной — потапенковское: Впрочем, конечно, неверно было бы механически «делить» Тригорина на две части: писательскую и личную, как неверно было бы и «сводить» этот образ к его прототипам. Тригорин вовсе не представляет собою «сумму двух слагаемых», — он нечто иное по сравнению с обоими своими прототипами.

Чехов очень не хотел, чтобы его Тригорин воспринимался как фотография реального лица, и был огорчен тем, что в сюжете его пьесы многие узнали историю романа Потапенко и Лики Мизиновой. Он писал о «Чайке»: «Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя».

«Чайка» провалилась на сцене Александрийского театра не по этой причине.

Пьеса, столь дорогая Чехову, в которую он вложил столько заветного, провалилась.

Но пока этот жестокий удар еще не свалился на него, в промежутке между окончанием работы над «Чайкой» и постановкой ее на сцене Чехов создал еще одну из своих классических пьес.

В человеке должно быть все прекрасно!

Тема «Дяди Вани» — жизнь «маленьких людей», с ее незаметными страданиями и самоотверженным трудом во имя чужого счастья, тема красоты, пропадающей понапрасну.

Из воспоминаний Н. К. Крупской мы знаем, что Ленин высоко ценил эту пьесу.

Горький писал Чехову после спектакля «Дяди Вани» (пьеса была поставлена на сцене Художественного театра в октябре 1899 года, до этого она с успехом шла в провинции):

«Ваше заявление о том, что вам не хочется писать для театра, заставляет меня сказать вам несколько слов о том, как понимающая вас публика относится к вашим пьесам. Говорят, например, что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая вашу пьесу («Дядю Ваню». — В. Е.), думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это…»

Самим названием пьесы Чехов указывает на простоту, повседневность, обыкновенность и своих героев и их страданий.

Дядя Ваня и его племянница Соня всю жизнь свою работают не покладая рук для чужого счастья: для того чтобы создать материальное благополучие отцу Сони профессору Серебрякову, которого они привыкли считать талантливым, передовым, крупным ученым.

Серебряков, ныне уже отставной профессор, женат вторым браком на молодой красивой женщине. Его первая жена, мать Сони и сестра дяди Вани, умерла уже давно.

Имение, где трудятся дядя Ваня и Соня, принадлежало покойной матери Сони. Теперь оно принадлежит Соне. Дядя Ваня отказался в свое время от принадлежавшей ему доли наследства в пользу своей покойной сестры, которую он горячо любил. Благодаря его отказу их отец и имел возможность купить это имение. Отец уплатил за имение далеко не всю стоимость, образовался большой долг. В продолжение двадцати пяти лет дядя Ваня трудился для того, чтобы погасить долг и привести расстроенное имение в порядок. Двадцать пять лет работал он, «как самый добросовестный приказчик», получая нищенское жалованье от Серебрякова и высылая ему в столицу весь доход до последней копейки, чтобы Серебряков мог спокойно писать свои

ученые труды и ораторствовать с кафедры. Дядя Ваня и Соня похоронили себя в четырех стенах, недоедали куска, не знали никакой иной жизни, кроме заботы о профессоре. Им даже и в голову никогда не приходило вспомнить о том, что и по существу и по закону имение принадлежит им, а не Серебрякову: они добровольно обрекли себя на роль безропотных, самоотверженных работников.

Дяде Ване сорок семь лет. Он — нищий. Он никогда не знал ни радости, ни отдыха.

И вот теперь, когда жизнь его на закате, у него открылись глаза на ужасную правду. Он понял, что отдал лучшие годы, молодость, всего себя на служение ничтожеству, «идолу». Он ясно увидел, что его кумир — просто напыщенная бездарность, набитая претензиями и самомнением, «старый сухарь, ученая вобла». Это стало особенно ясным теперь, когда Серебряков «вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место». Двадцать пять лет читал он лекции об искусстве, ничего не понимая в искусстве, пережевывая чужие мысли, и, следовательно, двадцать пять лет дядя Ваня трудился для того, чтобы профессор Серебряков мог занимать чужое место.

Избалованный легко давшейся ему успешной карьерой, любовью женщин, работой на него дяди Вани и Сони, Серебряков бездушен, эгоистичен. За двадцать пять лет он ни разу не поблагодарил дядю Ваню, не прибавил ему ни копейки к его мизерному жалованью.

И вот он приезжает со своей красавицей женой в имение, чтобы по необходимости поселиться здесь навсегда; он вышел в отставку, у него не хватает средств для жизни в столице.

Его приезд нарушает весь строгий трудовой порядок жизни в доме. Профессор тиранит всех окружающих своими капризами, своей подагрой, своим черствым эгоизмом. Все в доме вынуждены заботиться только о нем.

Дядя Ваня переживает тяжелое состояние человека, которому под старость пришлось убедиться в бессмысленности всей прожитой им жизни. Если бы он не пожертвовал своих сил и способностей на служение «идолу», то он сам мог бы сделать много полезного, заслужить благодарность людей… Быть может, он был бы счастлив, мог любить и быть любимым!

Так приходит дядя Ваня к своему трагически запоздалому «бунту». Он как будто требует обратно свою загубленную жизнь. Он влюбляется в жену профессора. Он впервые в жизни начал пить. Его удручают мысли о том, что все потеряно, жизнь пропала.

А тут профессор подливает последнюю каплю в чашу. Он торжественно созывает домочадцев на совещание и объявляет им свой проект: продать имение, чтобы на вырученные деньги профессор мог жить в столице. Он не переносит жизни в деревне, он привык к городскому шуму.

Дядя Ваня потрясен. Мало того, что он отдал и все свои средства и всю жизнь Серебрякову. Теперь, когда он стал стар, его вместе с Соней, в благодарность за все, гонят в шею на все четыре стороны из родного угла.

Бунт дяди Вани доходит до своего апогея.

«Ты погубил мою жизнь! — кричит он Серебрякову:- Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!»

Профессор бросает ему в лицо: «Ничтожество!»

«Пропала жизнь! — восклицает дядя Ваня в полном отчаянии. — Я талантлив, умен, смел… Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский… Я зарапортовался! Я с ума схожу…»

У нас не возбуждают улыбки недоверия слова дяди Ванн о том, что из него мог бы выйти большой человек. За время нашего знакомства с ним на протяжении трех актов мы успели почувствовать и его ум, и одаренность, и способность к подвигу самопожертвования во имя того, что казалось ему общей идеей: во имя науки, прогресса, разума, носителем которых представлялся ему Серебряков. Зная чеховских героев, мы не удивляемся, обнаруживая в них маленьких великих людей.

«Бунт» дяди Вани заканчивается выстрелом в Серебрякова. После этой кульминации дядя Ваня еще некоторое время лелеет мысль о самоубийстве, но затем, под влиянием нежной и кроткой Сони, он возвращается опять к своему труду — все на того же Серебрякова.

После случившегося профессор с женой уже не могут оставаться в имении. Они уезжают, правда, не в столицу, а в Харьков. Происходит «примирение», и дядя Ваня говорит Серебрякову, что все останется по-прежнему. Отставной профессор, как и раньше, будет аккуратно получать весь доход.

Такова история жизни, отданной «идолу». И, конечно, Горький был прав, обнаруживая в ней символический смысл. Сколько таких «дядей Ваней», никем не замечаемых тружеников, отдавали в прошлом свои лучшие силы счастью ничтожеств, ложным кумирам, убежденные в том, что служат своим трудом «общей идее», обманутые жизнью.

Сколько душевной красоты, веры, чистоты погибало напрасно!

В пьесе пробивается протест против законов жизни буржуазно-дворянского общества, воплощением которого является тупой, самодовольный, бездушный Серебряков. Этот протест звучит в выстрелах дяди Вани, в недовольстве Астрова, во всей атмосфере пьесы. Недаром неглупый царский бюрократ, директор императорских театров Теляковский, был так возмущен пьесой: он почувствовал в ней угрозу всем «устоям» реакционного режима. В своем дневнике Теляковский записал 22 ноября 1899 года:

«…Присутствовал в Художественном театре на представлении пьесы Чехова «Дядя Ваня». Общее впечатление от пьесы получилось крайне тяжелое. Невольно приходит в голову мысль, для чего такая пьеса ставится и какой конечный вывод из нее можно сделать. Публика сидит тихо, слушает внимательно, притаив дыхание, и все ждет — что будет.

В третьем акте чувствуется сильное напряжение, раздаются два выстрела… Вообще появление таких пьес — большое зло для театра.

Если их можно еще писать — то не дай бог ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век… На таких пьесах публику театр не воспитывает, а развращает, потому что к массе неразрешенных жгучих вопросов прибавляет еще новые… Где уже театру заниматься такими вопросами, когда за отсутствием религии, уважения к дому и собственности общество не знает, как решать и как поступать в тех простых вопросах, на которые у наших родителей были воспитанием подготовлены, может быть, и тупые, но определенные ответы, ответы спокойные… При этих готовых ответах человек был спокоен, имел ничем не смущенную волю — эту волевую силу, отсутствием которой так страдает современное поколение, убивающее свой ум, здоровье и нервы на разбор сумбура понятий…».[29]

Вы чувствуете, как испуган царский чиновник тем настроением недовольства, протеста, которое привлекало зрителей к «Дяде Ване». Очень выразительна заключительная фраза цитируемой записи Теляковского:

«А может быть я по поводу пьесы «Дяди Вани» ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. — Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе…»

Тема пропадающей, гибнущей красоты жизни является лейтмотивом пьесы. Она связывается со всеми главными действующими лицами.

Что такое подлинная и ложная красота?

Мы знаем, что только труд, творчество, с точки зрения Чехова и его героев, создают человеческую красоту.

Как никто другой в мировой литературе до Горького, Чехов был вдохновенным поэтом труда. Все его творчество было и скорбной и светлой песней о труде, мечтой о творчестве во имя счастья родины. Труд был для него основой человечности, основой всей морали и эстетики, и тема труда всегда связывалась у него и у его героев с мечтой — о труде творческом, свободном. Вспомним, как тоскует о таком труде Ирина, младшая из трех сестер, и как жизнь разбивает ее мечту. «Труд без поэзии, труд без мыслей», — тоскует Ирина.

Поэзия труда и тоска по этой поэзии — вот в чем тайна обаяния героев и героинь Чехова.

Всевозможные Абогины, «княгини» и прочие лишены подлинной внутренней красоты именно потому; что они чужды и враждебны труду.

Доктор Астров, друг дяди Вани, говорит о жене профессора Серебрякова, Елене Андреевне:

«В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но… ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие. Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою».

Это говорит Астров, увлекшийся Еленой Андреевной, Астров, для которого, как и для всех других чеховских героев, такое огромное значение имеет красота. «Что меня еще захватывает, — говорит он о причинах своего увлечения Еленой Андреевной, — так это красота. Неравнодушен я к ней». Однако в красоте Елены Андреевны он чувствует нечто, оскорбляющее чувство красивого. Он видит в ее красоте нечто нечистое. «Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день. Но ведь это не любовь, не привязанность…»

Ложная, нечистая «красота» не может внушить глубокого человеческого чувства.

Красиво то, что служит творчеству, созиданию. Страстно влюбленный в прелесть родной земли, в ее леса, сады, страдающий оттого, что леса вырубаются хищнически, Астров говорит: «Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, — народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары… Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего».

Астров скорбит о разрушении красоты родной земли, красоты человека. Когда он делится с Еленой Андреевной своими мыслями, он вдруг прерывает свой взволнованный рассказ и

говорит холодно: «Я по лицу вижу, что это вам неинтересно».

Прекрасная женщина, она не способна даже заинтересоваться темой Астрова — темой красоты жизни. Что же представляет собою ее «красота»? Это не совсем то же самое, что паразитическая «красота» Абогиных и «княгинь». Елена Андреевна сама глубоко несчастна, она неправильно «разыграла» свою судьбу, отдав свою молодость профессору Серебрякову не по влечению непосредственной, живой любви и страсти, а по выдуманной, головной любви к большому, как казалось ей, талантливому ученому. Ее жизнь тоже отдана служению «идолу». Но, как бы там ни было, ее разъедают скука, душевная пустота, и сама она служит не утверждению, а разрушению в жизни. Ее «красота» тоже является профанацией подлинной человеческой красоты. Потому-то и в самом ухаживании Астрова за Еленой Андреевной вдруг так ясно прорывается неуважительный, циничный оттенок, мало вяжущийся с обликом Астрова. Если бы она не уехала с профессором, то ясно, что между нею и Астровым разыгрался бы роман, который Астрову не дал бы ничего, кроме внутреннего опустошения, разрушения.

«Да, уезжайте, — говорит он ей. — …(В раздумьи.) Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всем вашем существе. Вот вы приехали сюда с мужем, и все, которые здесь работали, копошились, создавали что-то, должны были побросать свои дела и все лето заниматься только подагрой вашего мужа и вами. Оба — он и вы — заразили всех нас вашею праздностью. Я увлекся, целый месяц ничего не делал, а в это время люди болели, в лесах моих, лесных порослях, мужики пасли СВОЙ скот… Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение… и я убежден, что если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное».

Чуждая труду и творчеству и поэтому чуждая самой жизни, опустошенная и опустошающая других, Елена Андреевна, сама того не понимая, разрушает все красивое, большое, человеческое, что встречается на ее пути. Она — хищница, которая сама не понимает этого. Вот она разрушила дружбу и возможную любовь Астрова и Сони.

Астров — творческий человек большого размаха. Верно говорит о нем Елена Андреевна Соне:

«Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах… Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества… Он пьет, бывает грубоват, — но что за беда!.. Сама подумай, что за жизнь у этого доктора! Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели,

расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни, а при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым…»

Астров любит жизнь; как все любимые герои Чехова, он рвется к будущему, пытается увидеть его лицо, угадать облик завтрашнего счастья родины, человечества. «А что касается моей собственной, личной жизни, — говорит он Соне, — то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу… Я работаю — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька. Я для себя уже ничего не жду…»

Но все же была и у него маленькая светлая точка в жизни: это его дружба с Соней и дядей Ваней.

Соня любит Астрова.

Если бы не вторжение Елены Андреевны в их жизнь, то Соня, быть может, стала бы его женой. И, во всяком случае, ему не пришлось бы потерять дружбу с нею.

А. П. Чехов (1897)

Но Елена Андреевна «из участия» решила помочь застенчивой Соне, взялась переговорить с Астровым, — любит он Соню или нет? Если не любит, пусть не ездит больше сюда, — так, дескать, Соне будет легче. Соня колеблется: нужен ли этот разговор? Ведь если он скажет «нет», то конец всем надеждам и конец дружбе! А

не лучше ли оставить хоть надежду? В ее жизни, отданной непрерывному труду и заботам, Астров — единственная светлая точка, «огонек», который светит вдали в темном лесу…

Но все же она решается, под влиянием Елены Андреевны, поручить ей этот разговор.

А зачем понадобился этот разговор Елене Андреевне? Она, быть может, не отдает в этом себе полного отчета, но причина, конечно, ясна: она сама увлечена Астровым. Тонкий, умный Астров догадывается об этой причине.

«Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос? (Глядит ей в глаза и грозит пальцем.) Вы — хитрая!

Елена Андреевна. Что это значит?

Астров (смеясь). Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос?.. Хищница милая, не смотрите на меня так…»

Да, как хищница, она похитила у Сони ее счастье, заставив Астрова сказать, что он не любит Соню. Вся сущность отношений Астрова и Сони и заключалась в том, что эти отношения еще нельзя, не надо было определять. Елена Андреевна почувствовала это, добилась «ясности» и тем самым разрушила все.

Разрушив чужое счастье, она не способна создать счастья ни себе самой, ни Астрову. Она опустошает других так же бессмысленно, бесцельно, как бесцельно влачится по жизни и ее пустая красота, не способная служить счастью. Бездушная, неодухотворенная, некрасивая красота!

Лейтмотив пьесы — гибнущая красота — звучит во множестве вариаций. Ведь и сам Астров, тоскующий из-за разрушения красоты жизни, тоже представляет собою образ гибнущей красоты.

Соня умоляет его не пить водку. «Это так не идет к вам! Вы изящны, у вас такой нежный голос… Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, — вы прекрасны. Зачем же вы хотите походить на обыкновенных людей, которые пьют и играют в карты? О, не делайте этого, умоляю вас! Вы говорите всегда, что люди не творят, а только разрушают то, что им дано свыше. Зачем же, зачем вы разрушаете самого себя?»

Но красота Астрова, его прекрасный внутренний и внешний образ разрушаются самой жизнью. В финальном акте он говорит дяде Ване:

«Наше положение, твое и мое, безнадежно… Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, — те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы… Да, брат. Во всем уезде было только два

порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все…»

Это слишком строго и сурово. Ни Астров, ни дядя Ваня не превратились в обывателей, живущих презренной, самодовольной жизнью. Но их покидает свет, их ожидает пустота. В Астрове мы уже различаем черты опускающегося человека. Тление коснулось его.

Астров — увы! — не ошибается в диагнозе своего положения. Оно и в самом деле было безнадежным. Иначе и не могло быть у человека, презиравшего либеральное филистерство и вместе с тем далекого от революционного движения рабочего класса, которое добивалось в девяностых годах все больших успехов. Астров, как и его» друг Войницкий, не сможет найти какую-нибудь спасительную идейку, утешиться «малыми делами», сладкими иллюзиями; не сможет он и обрести высокую цель жизни, будучи далек от тех людей, которые вели борьбу за цели, близкие Астрову, — за разумную, чистую, справедливую жизнь. Трагедия чеховского героя и заключалась прежде всего в его аполитичности, мелкобуржуазной ограниченности.

Конечно, Астров сохранил бы себя и свою мечту, и в полбеды были бы ему все трудности его жизни, если бы его согревало сознание, что его скромный труд включен в общее дело изменения, созидания жизни. Но этого сознания у него нет.

Уезжает из имения Серебряков с Еленой Андреевной. Уезжает Астров, уходит навсегда из жизни Сони. И вновь, как когда-то, остаются вдвоем дядя Ваня и Соня. Но все уже стало по-другому в их жизни. Навсегда ушли из нее все надежды.

«Что же делать, надо жить, — говорит Соня. — Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит час, мы покорно умрем, и там, за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную… Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир… (Вытирает ему платком слезы.)

Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь… (Сквозь слезы.) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди… Мы отдохнем… (Обнимает его) Мы отдохнем!»

Чехову удалось в финале «Дяди Вани» выразить ту красоту человеческого горя, которую, по его словам, «не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка».

Конечно, неправильно было бы думать, что Чехов, с его чуждостью каким бы то ни было религиозным переживаниям, ищет для своих героев утешения в религиозной вере. Но Соне больше не на что надеяться, ей нечем больше утешить дядю Ваню. И это делает еще более ясной всю безнадежность мечты об отдыхе и радости для нее и для дяди Вани. Мудрость финала пьесы заключается в том, что упоминание о «жизни светлой, прекрасной, изящной» — это упоминание о той жизни, которой заслуживают и Соня, и дядя Ваня, и Астров, и множество «маленьких» людей, тружеников, отдающих всю свою жизнь счастью других…

А над всей этой беспросветной жизнью «маленьких людей», над темной, злой силой разрушения поднимается чеховская мечта о той будущей жизни, когда все в человеке будет прекрасно! И, как всегда у Чехова, представление о прекрасном сливается с представлением о правде, о творческом труде: эстетическое сливается с этическим. Правда и труд — основа, вечный живой источник красоты. И жизнь должна быть такою, чтобы не разрушалась красота «маленьких великих людей», чтобы душевная сила, самопожертвование, самоотверженное трудолюбие не расхищались, не служили ложным кумирам, чтобы не Серебряковы задавали тон в жизни, а Астровы, дяди Вани, Сони могли украшать родную землю творческим, свободным трудом.

Слова Астрова о том, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», — формула неразрывного единства красоты и правды, — были записаны в записной книжке Зои Космодемьянской в числе самых дорогих для нее мыслей.

Провал «Чайки»

Провал «Чайки» 17 октября 1896 года на сцене Александрийского театра был жестоким, несмотря на то, что в спектакле были заняты лучшие артисты театра, в том числе В. Ф. Комиссаржевская, игравшая Нину Заречную.

В этом провале сыграли роль и случайные причины. «Чайку» взяла для своего бенефиса известная комическая актриса Левкеева, пользовавшаяся любовью и популярностью у купеческо-приказчичьей и чиновничьей публики. При распределении ролей оказалось, что Левкеевой некого играть в «Чайке». Однако преданная ей публика, не зная о том, что любимая артистка не участвует в спектакле, заполнила зал. Пришли посмеяться веселой комедии популярного комического автора и игре известной комической актрисы. Сначала и вели себя так, как будто смотрели развеселую комедию: смеялись в самых неожиданных и неуместных местах, по всякому поводу. Но постепенно стало обнаруживаться, что на сцене разыгрывают вовсе не уморительную комедию, а что-то странное, непривычное, туманное. Главная героиня декламирует что-то о какой-то «мировой душе», о «дьяволе, отце вечной материи» (монолог из пьесы Треплева). Левкеева вообще не участвует в спектакле. Все это начинало восприниматься как обида. В зале назревала атмосфера скандала. Неслись негодующие возгласы, раздавались свистки.

Антон Павлович, бледный, сначала сидел в зрительном зале, затем ушел за кулисы, но так и не дождался конца спектакля. Было уже вполне ясно, что провал полнейший. Актеры были ошеломлены, растеряны и играли все хуже. Плохо играла в этой обстановке и В. Ф. Комиссаржевская, на которую Антон Павлович возлагал все свои надежды. Она произносила свой текст, сдерживая рыдания, подавленная.

Все сложилось как будто нарочно для провала. Состав зрителей был как будто специально подобран, — это была наиболее консервативная публика, с отсталыми, рутинерскими, мещанско-обывательскими вкусами.

И, однако, причина была гораздо глубже.

Тогдашний театр не дорос, до чеховской новаторской драматургии. В лучшем случае он мог лишь добросовестно доносить до зрителя внешнее действие чеховских пьес, не «окунувшись» в то подводное течение, которое, по замечанию В. И. Немировича-Данченко, заменяет в пьесах Чехова «устаревшее действие». Антон Павлович говорил об особенностях своей

драматургии: в пьесах нужно изображать жизнь, какая она есть, и людей таких, какие они есть. А в жизни «не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо сделать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт.

Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни…»

Кстати, именно так происходит в первом действии «Трех сестер», где люди «только завтракают», а в это время разбиваются их жизни, в дом вползает «шаршавое животное» в лице Наташи, которой суждено сыграть зловещую роль в жизни трех сестер.

Слова, произносимые персонажами чеховских пьес, всегда имеют свой внешний и свой внутренний смысл. Люди как будто говорят об обычной житейской повседневности, но каждое слово раскрывает внутреннюю музыкальную тему, характеризует глубокие, не всегда понятные самим персонажам отношения между ними. Ставить пьесы Чехова без понимания этой главной их особенности значило обрекать их на провал или обеднять их, показывая только внешнюю сторону.

С внешней стороны «Чайка» была пьесой о неудачной любви или о многих неудачных «любвях». Захлебываясь от обывательского упоения скандалом, рецензенты писали, что действующих лиц в пьесе «объединяет только разврат». «Обыгрывая» название, острили, что вся пьеса — не «Чайка», а просто «дичь», бредовая чепуха, клевета на живых людей, что Чехов «зазнался», считает возможным открыто показывать свое неуважение к публике и т. д.

Антон Павлович был потрясен провалом. Уйдя из театра, он бродил по ночному Петербургу. На другой день, неожиданно для всех знакомых, ни с кем не простившись, уехал в свое Мелихово.

Спектакль, писал он В. И. Немировичу-Данченко, имел «громадный неуспех». «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба».

«Если я проживу еще семьсот лет, — говорил он, — то и тогда не дам на театр ни одной пьесы. Будет! В этой области мне неудача».

Много внутренней жестокой иронии было для Чехова в этом провале. Ведь в «Чайке» изображается провал пьесы непонятого новатора, — как будто Чехов предрекал свою судьбу.

Быть может, больше, чем неуспех пьесы, потрясло Антона

Павловича злорадство многих и многих «друзей».

«…ведь в большинстве мои пьесы проваливались и ранее, — писал он, — и всякий раз с меня как с гуся вода. 17-го октября не имела успеха не пьеса, а моя личность. Меня еще во время первого акта поразило одно обстоятельство, а именно: — те, с кем до 17-го окт. дружески и приятельски откровенничал, беспечно обедал, за кого ломал копья… все эти имели странное выражение, ужасно странное… Одним словом, произошло то, что дало повод Лейкину выразить в письме соболезнование, что у меня так мало друзей, а «Неделе» вопрошать: «что сделал им Чехов»… Я теперь покоен, настроение у меня обычное, но все же я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили».

Провал «Чайки» подчеркнул, что Чехову всегда приходилось работать во враждебной среде, что многоликое мещанство, в том числе и литературно-театральное, ненавидело его. «Что сделал им Чехов?» Он доставил им много неприятного всем своим творчеством. И вот теперь мещанство мстило ему так, как может мстить мещанство: грубым, пошлым, отвратительным скандалом, клеветой, травлей.

Чехов быстро взял себя в руки, как это он умел делать всегда, вернулся к обычному труду.

Мы знаем, что это были годы его творческого подъема. Вскоре после провала «Чайки» он создает такие свои шедевры, как «Мужики», «На подводе», «У знакомых». Его гений поднимается все выше, не поддаваясь никаким горестям и неудачам.

Но на здоровье Антона Павловича провал «Чайки» сказался катастрофически. «С этого момента его болезнь значительно обострилась», — свидетельствует М. П. Чехова.

До этого еще можно было прогонять болезнь из своих мыслей, отмахиваться от нее. Теперь она ворвалась в жизнь Чехова властно, неумолимо. Чехов переходит на весь оставшийся ему срок жизни на положение тяжело больного. И весь последний период его жизни — все восемь лет — окрашены трагическим противоречием между душевным и физическим самочувствием Антона Павловича: чем больше сказывался подъем в его идейном, общественном, политическом самосознании, в его чувстве жизни, в его творчестве, тем быстрее шел роковой ход болезни.

В марте 1897 года, за обедом в ресторане «Эрмитаж» с Сувориным, приехавшим в Москву, у Антона Павловича горлом пошла кровь. Пришлось немедленно уехать в «Славянский базар», где Антон Павлович пролежал более суток в номере Суворина. Он говорил: «У меня из правого легкого кровь идет, как у брата и другой моей родственницы, которая тоже умерла от чахотки».

Вскоре опять повторилось кровотечение горлом. Две недели Антон Павлович должен был провести в клинике Остроумова на Девичьем поле.

У Чехова нашли верхушечный процесс в легких. Врачи предписали ему изменить образ жизни, отказаться от напряженной работы, посоветовали поехать на Ривьеру, в Ниццу. Здесь, на юге Франции, он прожил с осени 1897 до весны 1898 года.

Дело Дрейфуса

Злобой дня во Франции было тогда прогремевшее на весь мир дело Дрейфуса.

Альфред Дрейфус, еврей по национальности, артиллерийский капитан при французском генеральном штабе, был обвинен в шпионаже. Обвинение было совершенно бездоказательным. Однако военный суд разжаловал Дрейфуса и приговорил его к пожизненной ссылке. Все дело было грубо состряпано реакцией и погромной черносотенной военщиной. Документы, якобы уличавшие Дрейфуса, представленные военным министром, не были предъявлены ни самому обвиняемому, ни его защитнику. Виновным в государственной измене был не Дрейфус, а майор Эстергази.

Циничный характер судебного процесса, осуждение явно невиновного человека вызвали взрыв возмущения во всей Европе. Борьба вокруг дела Дрейфуса превратилась в острое столкновение двух лагерей — клерикально-реакционного и демократического. В защиту Дрейфуса выступил Зола со знаменитой статьей «Я обвиняю!». Это было грозное выступление против всей правящей верхушки страны, против всех сил реакции. Зола доказывал, что французский генеральный штаб, военный министр, суд виновны в заведомой лжи и клевете.

Зола был обвинен в оскорблении государственной власти и привлечен к суду. Однако этот суд оказался невыгодным для реакции. На процессе обнаружилось с полной ясностью, что «документы», на основании которых был осужден Дрейфус, являлись поддельными. Установлен был даже и виновник подделки документов.

Пришлось пересмотреть дело Дрейфуса. Его привезли из места ссылки, и в конце 1899 года состоялся второй процесс. Чтобы сохранить «лицо», реакционный лагерь настоял на том, чтобы Дрейфус снова был признан виновным, однако на сей раз «заслуживающим снисхождения». После этого президент республики «помиловал» его.

Антон Павлович не только внимательно следил за ходом всех этих событий, но и со свойственной ему обстоятельностью тщательно изучил стенографический отчет судебного процесса и, разумеется, пришел к выводу о невиновности Дрейфуса. Поведение реакционного лагеря во Франции и в России, поднявшего теперь травлю не только Дрейфуса, но и Зола, внушало Чехову омерзение. Реакционные газеты, в том числе суворинское «Новое время», всячески старались очернить

знаменитого французского писателя. «Новое время» обвиняло всех тех, кто выступал в защиту Дрейфуса, в том, что они подкуплены «еврейским синдикатом».

Мужество и честность Зола восхищали Чехова. «Зола вырос на целых три аршина, — писал Антон Павлович из Ниццы, — от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава богу, есть еще справедливость на свете и что, если осудят невинного, есть кому вступиться».

Если уже с 1893 года Чехов порвал с суворинской газетой, то теперь пришел конец и личным приятельским отношениям с Сувориным. Суворин никак не мог сделать вид, что он «ни при чем» в той травле Зола и Дрейфуса, которая велась на страницах его газеты, да и Чехов давно уже преодолел ту свою политическую наивность, которая когда-то позволяла ему отделять Суворина от «Нового времени». Суворин перестал быть в глазах Чехова только литератором: он окончательно предстал перед ним в своем настоящем виде, как беспринципный реакционный политикан. И, несмотря на многолетние близкие отношения, Чехов решился на полный разрыв с Сувориным. В одном из писем к Суворину он издевается над грязными баснями «Нового времени» о «еврейских деньгах»: «Зола благородная душа, и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва». А затем Антон Павлович написал Суворину большое письмо, означавшее для Чехова полный разрыв со «стариком». Он писал, что дело Дрейфуса «заварилось» на почве антисемитизма, «на почве, от которой пахнет бойней», и прямо намекал на грязную старость Суворина, противопоставляя ей чистую старость Зола. «И какой бы ни был приговор, — писал Антон Павлович, — Зола все-таки будет испытывать живую радость после суда, старость его будет хорошая старость, и умрет он с покойной или по крайней мере облегченной совестью».

Это было не в бровь, а в глаз Суворину, у которого, как видно из его дневника, всегда была неспокойная совесть.

В письме к Александру Павловичу, возмущаясь лживыми сообщениями корреспондентов «Нового времени» о деле Дрейфуса, Чехов пишет: «Как никак, а в общем Новое Время производит отвратительное впечатление. Телеграмм из Парижа нельзя читать без омерзения, это не телеграммы, а чистейший подлог и мошенничество. А статьи себя восхваляющего Иванова! А доносы гнусного Петербуржца!.. Это не газета, а зверинец, это стая голодных, кусающих друг друга за хвосты шакалов, это чёрт знает что».

Суворин, отлично поняв, конечно, что близости с Чеховым

пришел конец, все же сделал вид, что все остается по-прежнему. Переписка их еще продолжалась, но от прежних отношений не оставалось и следа.

Разрыв с Сувориным уже не мог быть для Чехова очень большим событием; это подготовлялось постепенно. Антон Павлович давно привыкал к мысли, что нельзя отделять Суворина от его газеты. Но все же такая резкость, ясность политических оценок знаменательна для Чехова этого периода.

Он все более напряженно и взволнованно начинает следить за событиями русской политической жизни, радостно ловя все признаки подъема, происходившего в широких слоях русского общества под влиянием быстрого роста рабочего движения.

Встреча с Художественным театром

Одним из проявлений предреволюционного общественного подъема явилось создание в 1898 году двумя замечательными русскими театральными деятелями, К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, Московского, как он тогда назывался, Художественно-общедоступного театра, которому суждено было произвести переворот в истории русского и мирового театра, стать национальной гордостью нашего народа.

Уже самим названием «Общедоступный» подчеркивались демократические устремления нового театра. Демократизм Художественного театра оказывался прежде всего в самом стиле его постановок, в самом художественном методе изображения жизни. «Встреча» Художественного театра с Чеховым была глубоко закономерной: русский передовой театр, полный творческих сил, смелости, новаторского дерзания, и великий русский демократический писатель, новатор и по духу и по форме своего творчества. И театр и писатель выражали новые, поднимающиеся творческие силы богатырского народа.

А. П. Чехов (1898)

Удача и счастье исторической встречи Чехова с Художественным театром заключались в том, что этот театр понял некоторые важные особенности чеховского стиля, чеховской эстетики, проникновенно разгадал некоторые ее коренные принципы, в том числе скрытость красоты в обыденном, «незаметную» красоту. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко перевели этот чеховский принцип на театральный язык введенным ими новым понятием подтекста, или подводного

течения. Это и означало умение раскрыть красоту обыденного, «массового», увидеть «незаметную» красоту за всеми словами, внешними движениями и поступками. Художественный театр понял, что ставить пьесы Чехова значит уметь раскрывать за обыденщиной, за повседневными разговорами людей о житейских делах и будничных заботах скрытую, тайную силу жизни. Тем самым русская литература и русский театр невиданно обогащали и углубляли художественное изображение жизни.

Чеховский принцип «массовости» слился с тем важнейшим творческим принципом Художественного театра, над осуществлением которого так усердно работали К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, — с принципом ансамбля. Любая роль в спектакле, даже состоящая всего из нескольких слов, не может рассматриваться как «второстепенная», а является полноценным художественным образом, со своим «подводным течением». Даже если актеру по его роли приходится произнести в спектакле всего несколько слов, он должен вложить в них такую глубину, полновесность, законченность образа, чтобы зритель мог представить себе всю жизнь этого персонажа, его характер, привычки, его отношение ко всему, происходящему в спектакле.

В этих творческих устремлениях нового театра сказывался, в конечном итоге, тот же демократизм, то же чуткое внимание к рядовому «маленькому человеку», к внутренней значительности обыденного и повседневного. Умение участников спектакля слушать друг друга, переживать все переживания других, все то, что происходит на сцене, для Художественного театра стало требованием не менее важным, чем умение артиста вылепить свой индивидуальный образ, «сделать свою роль». Художественный театр упорно добивался того, чтобы «общение» всех действующих лиц, их взаимодействие сказывалось во всех деталях, чтобы не было ни одного слова, ни одного жеста того или другого персонажа, которые не отзывались бы так или иначе и на других персонажах. Принцип ансамбля, «массовости» помогал театру рисовать движение самой жизни, а не только создавать яркие отдельные, индивидуальные образы. Художественный театр стремился дать зрителю ощущение самого потока жизни, частицами которого являются герои.

Все это, конечно, не значит, что между Чеховым и. «художественниками» не было расхождений. Чехов не был согласен с театром в трактовке «Вишневого сада», «Трех сестер».

Художественный театр возбуждал у Чехова желание работать для сцены и сильно способствовал настроению подъема, которое все глубже охватывало писателя.

Близость Чехова с новым театром началась с того, что «художественники» решились «реабилитировать» с таким шумом провалившуюся «Чайку». Долго колебался Антон Павлович перед тем, как уступить настояниям В. И. Немировича-Данченко и разрешить театру ставить пьесу. Волновался он, волновался и театр. 14 октября 1898 года состоялось открытие Художественного театра спектаклем «Царь Федор Иоаннович», а 17 декабря того же года состоялась премьера «Чайки». Этот спектакль решал судьбу театра. После успеха «Федора Иоанновича» другие спектакли прошли довольно вяло, театр только еще нащупывал свой стиль. «Чайка» была программной постановкой, в которой театр по-настоящему познавал сам себя, утверждал свое художественное мировоззрение.

Была и еще серьезная причина для волнения. Еще раз пережить провал «Чайки» для Антона Павловича было бы таким ударом, который мог вконец подорвать его здоровье.

Но успех «Чайки» превзошел все ожидания. Это определилось уже после первого акта. Сначала артистам показалось, когда закончился акт, что все худшие опасения подтвердились. Зал молчал…

К. С. Станиславский рассказывает:

«Мы молча двинулись за кулисы. В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. Бросились давать занавес… В публике успех был огромный, а на сцене… целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы».

Так пришла, наконец, к победе чеховская «Чайка», вытерпевшая столько страданий. Теперь уже символика пьесы оборачивалась совсем другой стороной. Пьеса о победе творческой воли принесла победу воле новаторов, утвердила к жизни новый театр, принесший и новые идеи и новые формы. И мы с волнением встречаемся каждый раз в зале Художественного театра с эмблемой чайки на скромном занавесе, — с этим по-чеховски изящным символом непобедимой воли к победе правды и красоты.

«Чайка», с которой и без того было связано так много личного у Антона Павловича, переплелась с большим событием в его жизни. В сентябре 1898 года, на репетиции «Чайки», Антон Павлович познакомился со своей будущей женой, О. Л. Книппер. Затем он присутствовал на репетиции «Царя Федора Иоанновича». «Меня приятно тронула, — рассказывал он потом в одном из писем, — интеллигентность тона, и со сцены повеяло настоящим искусством, хотя играли и не великие таланты. Ирина, по-моему, великолепна. Голос, благородство,

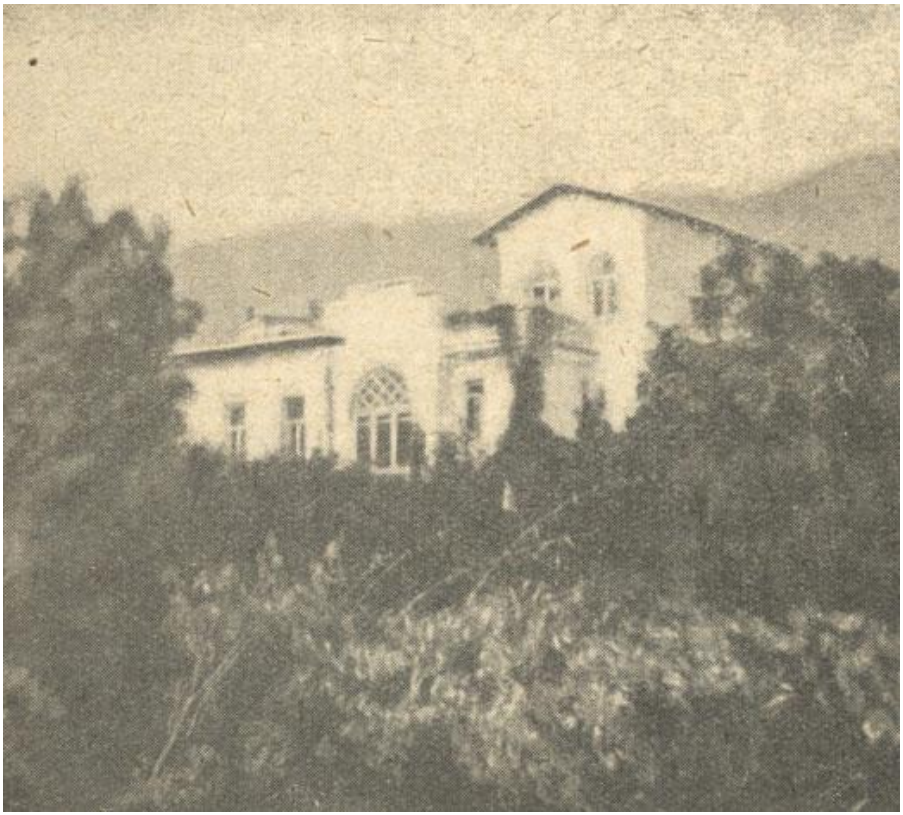
задушевность — так хорошо, что даже в горле чешется… Если бы я остался в Москве, то влюбился бы в эту Ирину».

Ирину играла О. Л. Книппер.

Большая любовь входила в жизнь Антона Павловича в общей атмосфере красоты, волнующего ожидания праздника искусства.

И вот — надо было покидать Москву и Мелихово. Врачи решительно требовали переселения Антона Павловича на юг, в Крым.

Ялта



Дача А. П. Чехова в Ялте

Мелихово пришлось продать. Некоторое время и Антон Павлович и Мария Павловна колебались, — не оставить ли им Мелихово за собою. Слишком многое было связано с ним.

Но как раз в это время, в октябре 1898 года, умер Павел Егорович, и Мелихово как-то опустело без него.

А. П. Чехов в Ялте (1900)

О переселении в Ялту Чехов думал с тяжелым чувством. Он и раньше недолюбливал Ялту. Еще в 1888 году, приехав сюда, он писал сестре:

«Ялта — это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански-ярмарочным. Коробкообразные

гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные… рожи бездельников-богачей с жаждой грошовых приключений, парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая, грязная пристань, грустные огни вдали на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают, — все это в общем дает такое унылое впечатление…»

Не природа Крыма, а буржуазная пошлость тогдашней Ялты отталкивала Чехова. Однако и природа эта была прекрасна на месяц-два, — жить хотелось Антону Павловичу среди среднерусских пейзажей, от которых он был неотделим. Отвращение к ялтинскому «духу», к безвкусице, наглости буржуазной толпы с ее нарядами, скукой; тоска по любимой женщине, с которой он мог встречаться, даже после того, как она стала его женой, лишь урывками, когда она приезжала в Ялту или когда кратковременное улучшение здоровья позволяло ему приехать в Москву; тоска по любимому театру, по любимой Москве, Петербургу, чувство отрезанности и одиночества, особенно обидное в период общественного подъема, в котором Чехов хотел лично участвовать, быть в курсе всех событий, — все это делало жизнь в Ялте непереносимой. Антон Павлович называл Ялту своей «теплой Сибирью», «Чёртовым островом»

А. П. Чехов в Ницце (1898)

Большой радостью для него был приезд в Крым Художественного театра. До этого Антон Павлович был знаком с театром лишь по некоторым репетициям, на которых он присутствовал, да еще по спектаклю «Чайка», который был

показан специально для него, в чужом помещении, когда Чехов, после окончания театрального сезона, приехал на короткое время в Москву. Теперь же театр привез для гастролей в Севастополе и Ялте целый репертуар, в котором был и «Дядя Ваня».

«Это была весна нашего театра, — вспоминал К. С. Станиславский, — самый благоуханный и радостный период его молодой жизни… Мы сказали себе:

«Антон Павлович не может приехать к нам, так как он болен, поэтому мы едем к нему, так как мы здоровы. Если Магомет не идёт к горе, гора идет к Магомету…»

Это была благоуханная и радостная весна и в жизни Чехова. К нему, больному, тоскующему на «Чёртовом острове», приехал театр, так высоко поднявший и «Чайку» и «Дядю Ваню», театр, полный молодых сил, веры в будущее! Этой весной Антон Павлович связал свою жизнь с О. Л. Книппер.

В Ялте в это время был «почти весь литературный мир» — Горький, Мамин Сибиряк, Куприн, Бунин, Станюкович, Елпатьевский, Чириков.

«Ежедневно, — вспоминает Станиславский, — в известный час, все актеры и писатели сходились на даче Чехова, который угощал гостей завтраком. Хозяйничала сестра Антона Павловича, Мария Павловна, наш общий друг. На главном месте хозяйки восседала мать Антона Павловича, прелестная старушка, всеми нами любимая…»

Антон Павлович построил дом в Аутке — «белую дачу», как называли ее местные жители, развел сад. Кроме того, он купил еще маленькое именьице Кучук-Кой, километрах в сорока от города.

Жить в Ялте еще и потому было непереносимо для Антона Павловича, что его угнетал контраст праздной роскоши сытых пошляков и страшной нищеты чахоточных больных-бедняков. Он хлопотал о множестве тружеников, приезжавших сюда в надежде поправить здоровье.

«Мне очень часто, — вспоминал Горький, — приходилось слышать от него:

— Тут, знаете, один учитель приехал… больной, женат, — у вас нет возможности помочь ему? Пока я его уже устроил…

А. П. Чехов и Л. Н. Толстой в Гаспре (1901)

Однажды он позвал меня к себе в деревню Кучук-Кой, где у него был маленький клочок земли и белый, двухэтажный домик. Там, показывая мне свое «именье», он оживленно заговорил:

— Если бы у меня было много денег, я устроил бы здесь санаторий для больных сельских учителей. Знаете, я выстроил бы этакое светлое здание — очень светлое, с большими окнами и с высокими потолками. У меня была бы прекрасная библиотека, разные музыкальные инструменты, пчельник, огород, фруктовый сад; можно бы читать лекции по агрономии, метеорологии; учителю нужно все знать, батенька, все!»

Никогда не покидало Чехова чувство личной ответственности за всю жизнь страны. «Знаете, — говорил он Горькому, — когда я вижу учителя, мне делается неловко перед ним и за его робость, и за то, что он плохо одет, мне кажется, что в этом убожестве учителя и сам я чем-то виноват… серьезно!»

«Белая дача» в Ялте притягивала к себе людей со всех концов страны, — среди них много «маленьких людей», вступавших на порог чеховского дома со страхом и благоговением. Антон Павлович владел искусством быстро возвращать их к естественности и простоте. И они уходили с чувством, что побыли у своего человека.

Гремела его слава по родной стране и по всему миру, а он все острее чувствовал неудовлетворенность своим творчеством. В ответ на вопрос жены, почему он ничего не рассказывает ей в письмах а произведениях, над которыми работает, он объясняет

свое молчание тем, что «ничего нет ни нового ни интересного. Напишешь, прочтешь, и видишь, что это уже было, что это уже старо. Надо бы чего-нибудь новенького, кисленького…»

Тут было не только его постоянное недовольство собой как писателем, но и чувство новизны всей той жизни, в которую вступала родина, стремление сказать о том новом и великом, что назревало в стране. Он писал Горькому: «Я мало, почти ничего не знаю, как и подобает россиянину, проживающему в Татарии, но предчувствую очень многое».

«С каким удовольствием, — писал он В. Ф. Комиссаржевской, — я поехал бы теперь в цивилизованные страны, в Петербург например, чтобы пожить там, потрепать свою особу. Я чувствую, как здесь я не живу, а засыпаю, или все ухожу, ухожу куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар».

Он считал, что и климат московский ему полезнее крымского. Некоторые из врачей, лечивших его, как профессор Остроумов, в клинике которого Антон Павлович лежал в 1897 году, придерживались этой же точки зрения.

Болезнь уносила и уносила его «куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар», — уносила вопреки жажде жизни, которая у него была теперь сильнее, чем когда-либо.

А. П. Чехов и Л. Н. Толстой в Гаспре (1902)

Последние годы жизни Антона Павловича были окрашены дружбой с Л. Н. Толстым и Горьким. Осенью 1901 года Толстой, перенеся воспаление легких, жил в Гаспре. Чехов нередко бывал у него. По словам Горького, «Чехова Лев Николаевич любил, и всегда, глядя на него, точно гладил лицо А. П. взглядом своим, почти нежным в эту минуту. Однажды Антон Павлович шел по

дорожке парка… а Толстой, еще больной в ту пору, сидя в кресле, на террасе, весь как-то потянулся вслед, говоря вполголоса:

— Ах, какой милый, прекрасный человек: скромный, тихий, точно барышня! И ходит, как барышня, просто — чудесный!»

Горький вкладывал в свое чувство к Чехову столько нежной любви, страстного восторга, восхищения каждым душевным движением Антона Павловича, всем его обликом, что нельзя иначе назвать это чувство, как благоговейным удивлением, что существует такой прекрасный человек на свете.

И Чехов любил Горького, одним из первых оценил его и предрек, что из Горького «выйдет большущий писателище». Многое сближало их между собою и, быть может, в первую очередь преклонение перед трудом, разумом, культурой.

Горький, по его словам, не видевший «человека, который чувствовал бы значение труда, как основания культуры, так глубоко и всесторонне, как Антон Павлович», отмечал, что это выражалось у Чехова «во всех мелочах домашнего обихода, в подборе вещей и в той благородной любви к вещам, которая, совершенно исключая стремление накоплять их, не устает любоваться ими как продуктом творчества дела человеческого. Он любил строить, разводить сады, украшать землю, он чувствовал поэзию труда. С какой трогательной заботой наблюдал он, как в саду его растут посаженные им плодовые деревья и декоративные кустарники! В хлопотах о постройке дома в Аутке он говорил:

— Если каждый человек на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша».

Горький и Чехов нашли самые потаенные, заветные тропки друг к другу. В мировом искусстве не было художников, которые так глубоко чувствовали бы поэзию труда, как Чехов и Горький. Оба они в творчестве своем выразили могучее трудолюбие своего народа. Вера в то, что народ русский создаст на родной земле жизнь, достойную своего величия, была непоколебима и у Горького и у Чехова.

Горький чувствовал самое главное, коренное и в творчестве и в человеческом облике Чехова.

Он хорошо понимал его внутреннюю силу, твердость воли.

«В его серых, грустных глазах, — вспоминал Горький, — почти всегда мягко искрилась тонкая насмешка, но порой эти глаза становились холодны, остры и жестки; в такие минуты его гибкий задушевный голос звучал тверже, и тогда — мне казалось, что этот скромный, мягкий человек, если он найдет нужным, может встать против враждебной ему силы, крепко, твердо и не уступит ей».

Нельзя не вспомнить в связи с этим, что другой проникновенный художник, И. Репин, тоже воспринимал Чехова как сильного, мужественного человека:

«Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выспренних увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества.

Мне он казался несокрушимым силачом по складу тела и души…»

Антон Павлович делился с Горьким такими своими мыслями, которые раскрывают нам все отношение Чехова к главным героям его творчества — отношение и любовное, и грустное, и ироническое. Мы надеемся на то, говорил Чехов Горькому, что жизнь будет лучше «через двести лет», но «никто не заботится, чтобы это лучше наступило завтра».

А. П. Чехов и А. М. Горький в Ялте (1901)

Антон Павлович любил своих героев, мечтающих о прекрасном будущем, но он и иронизировал, с грустной своей и мудрой усмешкой, над бездейственностью их мечты, над тем, что они не умеют бороться за ее осуществление.

С именем Горького связано было и серьезное общественно-политическое выступление Антона Павловича — протест против изгнания Горького из числа почетных академиков. Горький и знаменитый драматург А. В. Сухово-Кобылин, автор «Свадьбы

Кречинского», «Дела» и «Смерти Тарелкина», в феврале 1902 года были избраны почетными академиками по разряду изящной словесности. Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, поэт А. М. Жемчужников были избраны почетными академиками еще в апреле 1899 года, когда, по случаю столетия со дня рождения Пушкина, был основан при Академии наук разряд «изящной словесности».

Избрание в почетные академики Горького, с его славой «буревестника» революции, вызвало ошеломление и взрыв недовольства в правящих кругах. На сообщении об избрании Горького Николай II «начертал» резолюцию: «Более чем оригинально».

Президенту Академии великому князю Константину Константиновичу было приказано состряпать официальное заявление, — якобы от имени Академии, — о том, что Академия признает избрание Горького недействительным. В качестве причины «недействительности» выборов выставлялось то соображение, что Академия, дескать, «не знала», что Горький состоит под следствием по политическому обвинению.

Академия, таким образом, публично давала пощечину самой себе. Но нашлись два академика, которые не захотели по-рабски смолчать. Это были Короленко и Чехов. Оба они в знак протеста сложили с себя звание почетных академиков. В своем заявлении на имя президента Академии Чехов недвусмысленно указывал, что обвинение в политическом преступлении он не считает основанием для-объявления «недействительности» выборов.

Имя Чехова все более связывалось в сознании всей передовой России с нарастанием общественного подъема в стране, становилось одним из символов этого подъема. Антон Павлович начинал чувствовать любовь к нему тех людей, для которых он работал. Очень тронуло его приветствие, полученное им от Пироговского съезда врачей-общественников. Художественный театр показал Пироговскому съезду «Дядю Ваню» — пьесу, и автором и одним из главных героев которой были врачи. Антон Павлович волновался, просил жену: «Опиши мне спектакль, какой будет у вас для врачей. Читал, что будто врачи хотят дать вам обед, как бы в благодарность. Правда ли это? Постарайтесь, играйте получше…»

Спектакль произвел на врачей потрясающее впечатление. Среди участников Пироговского съезда было немало людей, узнавших в земском враче Астрове самих себя, в его трагической судьбе — свою судьбу тружеников «глухих углов России». В зале раздавались рыдания. Антон Павлович получил от съезда приветственные телеграммы; в одной из них говорилось:

«Земские врачи глухих углов России, видевшие в исполнении художников произведение врача-художника, приветствуют товарища и навсегда сохранят память об 11 января». Антон Павлович ответил одному из участников Пироговского съезда: «Во время съезда я чувствовал себя принцем, телеграммы поднимали меня на высоту, о какой я никогда не мечтал». Другому пироговцу он написал: «Такой чести я не ожидал и не мог ожидать, и такую награду принимаю с радостью, хотя и сознаю, что она не по заслугам».

Перед бурей

Настроение Чехова этого периода — ожидание близкой революции — сказалось в пьесе «Три сестры» (1901). Один из ее героев произносит пророческие слова: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку, через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать уже будет каждый человек. Каждый!»

Чехов чувствовал дыхание надвигающейся бури. И недаром, когда умер Антон Павлович, реакционная критика, возмущаясь его огромной популярностью, с негодованием объясняла эту популярность тем, что Чехов принадлежал к числу «буревестников».

С. Елпатьевский вспоминает о Чехове девятисотых годов:

«И вот пришло время, не стало прежнего Чехова… И случилось это как-то вдруг, неожиданно для меня. Поднимавшаяся бурная русская волна подняла и понесла с собой и Чехова. Он, отвертывавшийся от политики, весь ушел в политику, по-другому и не то стал читать в газетах, как и что читал раньше. Пессимистически и во всяком случае скептически настроенный Чехов стал верующим. Верующим не в то, что будет хорошая жизнь через двести лет, как говорили персонажи его произведений, а что эта хорошая жизнь для России придвинулась вплотную, что вот-вот сейчас перестроится вся Россия по-новому, светлому, радостному…

И весь он другой стал — оживленный, возбужденный, другие жесты явились у него, новая интонация послышалась в голосе.

Помню, когда я вернулся из Петербурга[30] в период оживления Петербурга перед революцией 1905 года, он в тот же день звонил нетерпеливо по телефону, чтобы я как можно поскорее, немедленно, сейчас же приехал к нему, что у него важнейшее, безотлагательное дело ко мне. Оказалось, что это важнейшее безотлагательное дело заключалось в том, что он волновался, что ему безотлагательно, сейчас же нужно было знать, что делается в Москве и в Петербурге, и не в литературных кругах, о которых раньше он исключительно расспрашивал меня, а в политическом мире, в надвигавшемся революционном движении. И когда мне, не чрезмерно обольщавшемуся всем, что происходило тогда, приходилось вносить некоторый скептицизм, он волновался и нападал на меня с резкими, не сомневающимися, не чеховскими репликами.

— Как вы можете говорить так! — кипятился он. — Разве вы не видите, что все сдвинулось сверху донизу! И общество, и рабочие!..

…Чехов, всегда сдержанный в разговорах о своей литературной работе, неожиданно протянул мне рукопись:

— Вот, только что кончил… Мне хотелось бы, чтобы вы прочитали.

Я прочитал. Это была «Невеста», где звучали новые для Чехова, не хмурые ноты. Для меня стало очевидно, что происходил перелом во всем настроении Чехова, в его художественном восприятии жизни, что начинается новый период его художественного творчества.

Он не успел развернуться, этот период. Чехов скоро умер».

В. Вересаев свидетельствует о том же: «Для меня очень неожиданен острый интерес, который Чехов проявил к общественным и политическим вопросам. Говорили… что он человек глубоко аполитический… Чего стоила одна его дружба с таким человеком, как А. С. Суворин, издатель газеты «Новое время». Теперь это был совсем другой человек, видимо, революционное электричество, которым в то время был перезаряжен воздух, встряхнуло и его».

О настроениях Чехова в 1900–1901 годах можно судить по письму Горького к В. Поссе, в котором Горький приводит следующее высказывание Антона Павловича: «Чувствую, что теперь нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, для кого-то другого, строгого и честного».

А. П. Чехов в своем кабинете в Ялте (1900)

Мы видели, что понимание необходимости активной борьбы со злом, с реакцией начало созревать у Чехова уже во второй половине девяностых годов. Чехову было присуще презрение к слабости, к «кисляйству», тоска по действию, по людям, способным к борьбе. Для него характерны замечательные слова, которые мы читаем в «Рассказе неизвестного человека»: «Чтобы чувствовать себя свободным и в то же время счастливым, мне кажется, надо не скрывать от себя, что жизнь жестока, груба и беспощадна в своем консерватизме, и надо отвечать ей тем, чего она стоит, то-есть быть так же, как она, грубым и беспощадным в своих стремлениях к свободе».

Мысли и настроения этого рода необычайно обострились, усилились у Чехова в предреволюционные годы. Никогда еще он не чувствовал с такой силой тоску по людям, способным быть грубыми и беспощадными в борьбе за счастье, за свободу, никогда еще с такой резкостью не осуждал мягкотелость, разрыв между словом и делом и другие слабости тогдашней интеллигенции.

Чем сильнее звучал в его творчестве мотив близкой бури, тем более резко Чехов иронизировал над слабостями тех своих героев, которые красиво мечтают о том, что «жизнь будет лучше через двести лет», но не умеют бороться за то, «чтоб это лучше наступило завтра». Для выражения этой своей, и грустной и беспощадной, иронии он избирал неожиданные и разнообразные формы. Смело переплетались в его пьесах с драматическими мотивами водевильные. Обе последние пьесы Чехова — «Три сестры» и «Вишневый сад» — характеризуются гениальным по своей новаторской дерзости сочетанием драматического с комическим.

Сплетение водевильных мотивов с драматическими у Чехова было связано с его чувством близости конца старой жизни. Уже идет, близка очистительная буря, которая сметет с пути родины, развеет все проклятие старого! И художник уже чувствует свое историческое право представить в смешном виде драмы старой жизни. Они еще остаются тяжелыми драмами. Но — так же, как в рассказе «У знакомых», — Чехов уже смотрит на эти драмы глазами будущего; и нелепость, обреченность, полная историческая исчерпанность старых форм жизни представляются ему с совершенною ясностью.

Чехов чувствует обиду за своих героев, которые только говорят и о близости бури и о счастливой, прекрасной жизни, но не знают путей борьбы, путей к будущему. Он зовет их искать эти пути, высмеивает слабость.

О «Трех сестрах» Чехов говорил, что он «водевиль писал». По

свидетельству В. И. Немировича-Данченко, Антон Павлович утверждал это со всею настойчивостью. К. С. Станиславский рассказывает, что после чтения «Трех сестер» труппе Художественного театра Чехов недоумевал, когда при обсуждении пьесы одни называли ее драмой, другие — трагедией. В конце концов он просто рассердился и незаметно ушел из театра.

«По окончании беседы, — рассказывает К. С. Станиславский, — я бросился к Чехову на квартиру и застал его не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал… Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу, как драму, и плакали, слушая ее».

Но вместе с тем Антон Павлович сам назвал «Три сестры» драмой (в отличие от «Вишневого сада», прямо названного комедией). Следовательно, его огорчение нужно понимать так: он был огорчен тем, что в пьесе увидели только драматические мотивы и совсем не заметили комических, не почувствовали самого характерного и важного: переплетения драмы с комедией.

Драматическая тема «Трех сестер» — тема напрасно пропадающей красоты, — та самая тема, которая звучит и в «Степи» и в «Дяде Ване». Столь ко душевного богатства, столько готовности к беззаветному труду, столько отзывчивости ко всему светлому в жизни, в людях, столько чуткости, доброты, тонкого ума, столько страстной жажды чистой, изящной, человечной жизни, столько счастья заключено в этих чудесных женщинах, в этих изумительных трех сестрах!

И все это богатство не находит отклика и применения. Пошлая, грубая, безобразная действительность обступает со всех сторон беззащитных трех сестер; и «труд без поэзии, труд без мыслей» старит Ирину и Ольгу, и порыв к счастью гаснет без ответа. Жизнь, как сорная трава, заглушает красоту.

Но в эту драму вплетаются и иные, иронические, «водевильные» мотивы.

Много, красиво и разумно мечтают о будущей жизни герои «Трех сестер». Прекрасно говорит о ней Вершинин. Но как противоречит широкому, прекрасному размаху его мечты и его бездействие, и весь облик его жизни, стиснутой в кругу мелочных несчастий! Он всем рассказывает о своей жене, истерической мещанке, которая постоянно «кончает самоубийством», и о своих бедных девочках. От него веет беспомощностью, в нем есть черты чудака; все это мельчит его образ, низводит его к тем «двадцати двум несчастьям», которыми так смешит Епиходов в «Вишневом саде».

Смешное, водевильное в «Трех сестрах» и берет свои истоки в

этом противоречии между силой и размахом мечты и слабостью мечтающих. И самое обилие мечтательных разговоров о будущем, при отсутствии реальной борьбы за него, начинает походить на маниловщину.

Со своим ясным, трезвым умом, со своею любовью к делу и нелюбовью к словам, оторванным от дела, Антон Павлович накануне великой бури с особенной остротой чувствовал оторванность Вершининых от реальной борьбы за будущее, грустный комизм их положения.

Любовь к своим героям, хорошим, чистым, честным людям, смешивалась у него с чувством неловкости за них, за их недостаточную силу и в ненависти и в любви, за то, что они, как сказал о них В. И. Немирович-Данченко, «сами своей жизни не строили». Поэтому Чехов как бы «сдерживает» драматическое начало пьесы водевильным, он как бы спрашивает, проверяет героев: а достаточно ли вы серьезные люди для права на драму?

И застенчивая любовь к своим героям, и чеховское постоянное, но особенно острое накануне бури чувство ответственности перед родиной и народом — все это сказалось в той скромной сдержанности, с которой Антон Павлович «разрешал» этим своим героям право на драму. Если в отношении Астрова или дяди Вани у Чехова даже и не мог встать вопрос, «заслуживают» ли они право на драму, то в отношении Вершининых этот вопрос уже не мог не стоять. Иное время — иные песни. Трагической безвыходности уже не могло быть у Вершининых. Чехов чувствовал, что выход есть, что он заключается в борьбе. И хотя ни его герои, ни он сам не знали способов борьбы, все же нельзя было «прощать» бездействие, пассивную мечтательность тогда, когда кто-то, сильный и смелый, уже готовил «здоровую, сильную бурю». Тот, кто не чувствует иронии в «Трех сестрах», не сможет понять глубину и остроту чеховской критики слабостей и недостатков старой, дореволюционной интеллигенции.

В пьесе действуют и такие персонажи, в облике которых водевильное начало преобладает над драматическим: такова, например, фигура старого военного врача Чебутыкина. Он настолько оторван от реальной жизни, что становится карикатурным; самого себя он ощущает «призрачным», недействительным. Не только в пьяном, но и в трезвом виде Чебутыкин повторяет: «Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем».

Это один из глубоких и мудрых мотивов пьесы, в котором сказалась чеховская тоска по действию, по борьбе: без общественного действия можно только разговаривать, мечтать, но

это еще не значит существовать в реальной исторической жизни.

Влияние новой могучей, решающей силы — русского рабочего класса, готовившегося взять в свои хозяйские руки судьбу родины, — сказывалось на всех сторонах общественной жизни. Это косвенное влияние сказалось на творчестве Чехова: оно выразилось в усилении, обострении критики слабостей честной, трудовой, но политически пассивной, мягкотелой интеллигенции. «Чебутыкинский» мотив: «Мы не существуем, а только кажется, что существуем», относится ко всем мечтателям, не умеющим действовать во имя того, чтобы их мечта завтра осуществилась в жизни.

Много водевильного в фигуре Андрея Прозорова, брата трех сестер. Сестры были уверены в том, что из него выйдет профессор, ученый, а он так быстро, без борьбы — с водевильной легкостью! — сдался перед пошлостью и превратился сам в пошляка. «Будущий профессор» стал секретарем земской управы, где председательствует любовник его жены. Свою службишку, исполняемую им лениво, спустя рукава, он называет высокопарным словом: «Служение!» И разве не водевилен он со своим заявлением, что жена его — «не человек», а «мелкое, слепое, этакое шаршавое животное», и все-таки покорно подчиняющийся силе ее пошлости! Разве не водевильно его признание, что после смерти отца, который «угнетал воспитанием» его и сестер, заставил их изучить по три языка и т. д., он «стал полнеть и вот располнел в один год», точно его «тело освободилось от гнета». Оказывается, что все в нем держалось только чужой волей, а когда прекратилось давление этой воли, то он стал «расползаться» и физически и морально.

Конечно, Вершинин, Тузенбах — люди иного склада, чем Андрей Прозоров, но и в их бездействии тоже таятся опасности, сгубившие Прозорова. Да и в самой беспомощной тоске этих чудесных трех сестер, с их мечтой: «В Москву, в Москву!» — было нечто, вызывавшее грустную улыбку Чехова. Только мечтать — это значит не существовать на свете.

С такими чувствами встречал Чехов «здоровую, сильную бурю», очистительную грозу, несшую с собою счастье родине.

«Здравствуй, новая жизнь!»

«Вишневый сад», предсмертное гениальное создание Чехова, представляет собою смелое сочетание комедии, — «местами даже фарс», как писал Антон Павлович о пьесе, — с нежной и тонкой лирикой.

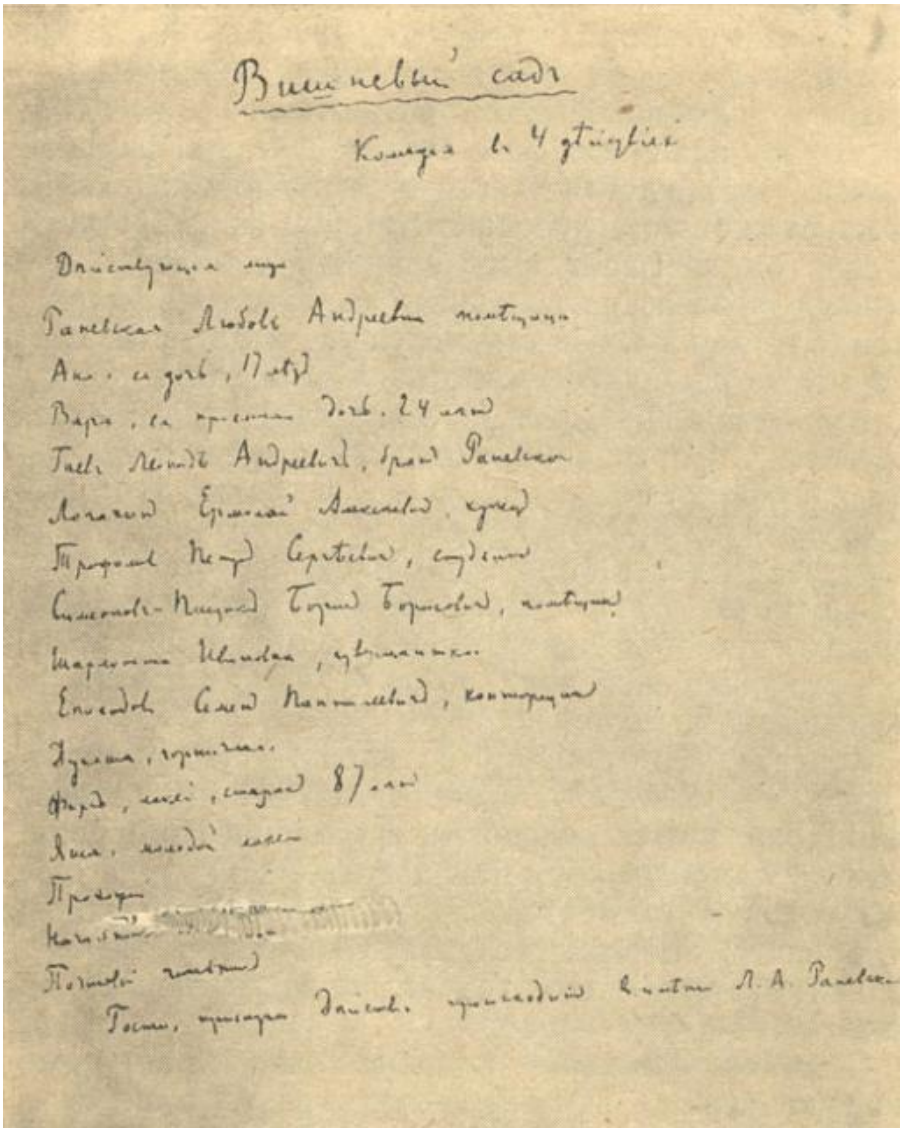
Смех, свободный и веселый, проникает все положения пьесы. Но не менее значительно в ней и лирическое начало. Чехов выступает творцом оригинальнейшего, новаторского жанра лирической комедии, социального водевиля.

У Маркса есть глубокая мысль о том, что человечество «смеясь» прощается со своим прошлым, с отжившими формами жизни.

Прощание новой, молодой, завтрашней России с прошлым, отживающим, обреченным на скорый конец, устремление к завтрашнему дню родины — в этом и заключается содержание «Вишневого сада».

Настолько назрел конец старой жизни, что она представляется уже водевильно-нелепой, «призрачной», нереальной. Вот настроение пьесы.

«Призрачны» и отжившие «типы» этой уходящей жизни. Таковы главные герои пьесы — Раневская и ее брат Гаев. С полным основанием могли бы они сказать о себе: «Нас нет… мы не существуем, а только кажется, что существуем».


Вишневый сад

Комедия в 4 действиях

Действующие лица

Раневская Любовь Андреевна помещица

Аня, ее дочь, 17 лет

Варя, ее приемная дочь, 24 лет

Гаев Леонид Андреевич, брат Раневской

Лопахин Ермолай Алексеевич, купец

Трофимов Петр Сергеевич, студент

Симеонов-Пищик Борис Борисович, помещик

Шарлотта Ивановна, гувернантка

Епиходов Семен Пантелеевич, конторщик

Дуняша, горничная.

Фирс, лакей, старик 87 лет

Яша, молодой лакей

Прохожий

Начальник станции

Почтовый чиновник

Гости, прислуга

Автограф А. П. Чехова. «Вишневый сад»

Раневская и Гаев — хозяева имения, «прекраснее которого нет ничего на свете», как говорит один из героев пьесы, Лопахин, — восхитительного имения, красота которого заключена в поэтическом вишневом саде. «Хозяева» довели имение своим легкомыслием, полнейшим непониманием реальной жизни до жалкого состояния; предстоит продажа имения с торгов. Разбогатевший крестьянский сын, купец Лопахин, друг семьи, предупреждает хозяев о предстоящей катастрофе, предлагает им свои проекты спасения, призывает

думать о грозящей беде. Но Раневская и Гаев живут иллюзорными представлениями. Гаев носится с фантастическими проектами. Оба они проливают множество слез о потере своего вишневого сада, без которого, как они уверены, они не смогут жить. Но дело идет своим чередом, происходят торги, и Лопахин сам покупает имение. Когда беда свершилась, выясняется, что никакой особенной драмы для Раневской и Гаева не происходит. Раневская возвращается в Париж, к своей нелепой «любви», к которой она и без того вернулась бы, несмотря на все ее слова о том, что она не может жить без родины и без вишневого сада. Гаев тоже примиряется с происшедшим. «Ужасная драма», которая для ее героев, однако, вовсе и не оказывается драмой по той простой причине, что у них вообще не может быть ничего серьезного, ничего драматического, — такова водевильная основа пьесы.

А. П. Чехов в Ялте (1900)

Образ вишневого сада играет в пьесе большую, многостороннюю роль. Прежде всего он символизирует поэзию старой жизни, ту поэзию «лунных ночей», «белых фигур с тонкими талиями», «дворянских гнезд», исчерпанность, изжитость

которой с такой остротою выражена была в рассказе «У знакомых». Эта поэзия выродилась уже в фарс, водевиль. Дворянская культура, когда-то живая и плодотворная, давно стала мертвой, превратилась в «многоуважаемый шкап», к которому обращается с одной из своих обычных шутовских речей по случаю столетнего юбилея шкапа водевильный дядюшка Гаев, страдающий патологической болтливостью. А законная наследница отжившей поэзии «дворянских гнезд», юная Аня, дочь Раневской, преемница Лизы Калитиной, Татьяны Лариной, весело, по-молодому звонко, бесповоротно прощается со всей этой устаревшей, потерявшей живое содержание, мертвой «красотой». Ей помогает в ее духовном развитии, в определении отношения к прошлому, настоящему и будущему родины студент Петя Трофимов. Он раскрывает Ане глаза на то темное, страшное, что таилось за поэзией дворянской культуры.

«Подумайте, Аня, — говорит он жадно слушающей его девушке: — ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов… Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней… Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним…»

Конец прошлому! В этом пафос пьесы.

Трофимов зовет Аню к красоте будущего.

«Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его… Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»

Сам Петя Трофимов вряд ли принадлежит к числу передовых, умелых, сильных борцов за грядущее счастье. Во всем его облике мы тоже чувствуем некоторое противоречие между силой, размахом мечты и слабостью мечтателя, характерное для Вершинина, Тузенбаха и других чеховских героев. «Вечный студент», «облезлый барин», Петя Трофимов чист, мил, но чудаковат и недостаточно серьезен для великой борьбы. В нем есть черты «недотепства», свойственные почти всем персонажам этой пьесы. Но все то, что он говорит Ане, дорого и близко Чехову.

Вновь мы встречаемся с знакомым чеховским мотивом близости счастья. Но неужели же делец Лопахин несет его с

собою? Так представляли тему пьесы разные толкователи из числа тех, которые зачисляли Чехова по ведомству «радикальной» и иной буржуазии. Нет ничего нелепее этой вульгарнейшей трактовки.

Какая же красота может связываться с Лопахиным? Вот он вырубит прекрасный сад и напустит дачников. Пошлая буржуазная проза жизни ворвется сюда вместе с ним, — проза, разрушающая всякую красоту, подрубающая ее под корень! Лопахин, как характеризует его функцию Петя Трофимов, — это «хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути». Так «съедает» он и красоту вишневого сада. Лопахин нужен для «обмена веществ», как говорит Петя Трофимов: для выполнения короткой социальной роли — помочь разрушению, «пожиранию» того, что уже отжило.

Нет, будущее не с Лопахиным!

«Вишневый сад»- это пьеса о прошлом, настоящем и будущем родины. Будущее встает перед нами в образе небывало прекрасного сада.

«Вся Россия наш сад», — говорит Трофимов во втором действии, и ему вторит в финальном акте Аня: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого…»

Образ красоты самой родины, возникает перед нами.

Гаевы-Раневские недостойны ни красоты будущего, ни даже, красоты умирающего прошлого. Они — вконец измельчавшие, выродившиеся потомки, даже не эпигоны прошлой культуры, а просто смешные призраки.

«Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяева «Вишневого сада», — писал Горький, — эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишенные силы снова присосаться к жизни». Как чужды и они, с их ничтожностью, и Лопахин, с его прозой, нежной прелести вишневого сада, поэзии жизни!

Придут люди, которые будут достойны всей красоты родной земли. Они очистят, искупят все ее прошлое и превратят всю родину в волшебный, цветущий сад. Мы чувствуем, что Аня будет вместе с этими людьми.

Таково поэтическое содержание мудрого и самого светлого, оптимистического произведения Чехова.

Чехов хотел, чтобы спектакль Художественного театра прозвучал в том оптимистическом тоне, в каком он написал пьесу. Он хотел, чтобы в зале стоял неудержимый смех над ничтожным, «призрачным» миром Гаевых и Раневских, он требовал, чтобы Раневскую обязательно играла «комическая

старуха», ему хотелось, чтобы зритель ясно чувствовал водевильность всех страданий слезоточивых героев, всех слез, проливаемых ими. Когда В. И. Немирович-Данченко написал ему, что в пьесе «много плачущих», то Антон Павлович был искренне удивлен этим впечатлением. «Почему, — спрашивает он В. И. Немировича-Данченко, — ты в телеграмме говоришь о том, что в пьесе много плачущих? Где они? Только одна Варя, но это потому, что Варя плакса по натуре, и слезы ее не должны возбуждать в зрителе унылого чувства. Часто у меня встречается «сквозь слезы», но это показывает только настроение лиц, а не слезы».

И в самом деле, разве может зритель сочувствовать пустым, ничтожным страданиям пустых, ничтожных, хотя и очень добродушных, по-своему милых людей, какими являются Раневская и Гаев? Все в них смешно и нелепо, — даже то, что муж Раневской «умер от шампанского». Тут и самая смерть становится водевильной, шутовской, — смерть человека, который, как говорит о своем покойном муже Раневская, в своей жизни «делал» только одно — долги.

Очень интересен способ, с помощью которого Чехов подчеркивает шутовскую «призрачность», несерьезность всего мира Гаевых-Раневских. — окружает этих центральных героев своей комедии боковыми персонажами, уже откровенно фарсовыми, вполне гротесковыми, отражающими комическую никчемность главных фигур.

Еще в своей юношеской пьесе «Безотцовщина» Чехов нащупал этот художественный прием отражения. Лакейская внутренняя сущность «господ» подчеркивалась их сходством со своими лакеями: господа отражались в слугах, по пословице: «каков барин, таков и слуга», или: «каков поп, таков и приход». Один из героев «Безотцовщины» изумляется тем, как похожи лакеи на господ. «Они во фраках! Ах, чёрт возьми! Ужасно вы на господ похожи!» — повторяет он.

В «Вишневом саде» этот мотив отражения развивается во множестве вариаций, начиная от простых и кончая сложными, зашифрованными.

Горничная Дуняша говорит своему возлюбленному, лакею Яше: «Я стала тревожная, все беспокоюсь. Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь. Страшно так. И если вы, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами».

Дуняша — пародия на «белые фигуры с тонкими талиями» и «тонкими», «благородными», хрупкими нервами, — фигуры,

которые давно отжили свое время. Она бредит тем же самым, чем бредили когда-то они, — свиданиями при луне, нежными романами.

Такое же пародийно-отражающее значение имеют в пьесе фигуры фокусницы-эксцентрика Шарлотты, конторщика Епиходова, лакея Яши. Именно в этих образах — карикатурах на «господ» — с совершенною ясностью отражается полная призрачность, шутовская несерьезность всей жизни Гаевых и Раневских.

В одинокой, нелепой, ненужной судьбе приживалки Шарлотты Ивановны есть сходство с нелепой, ненужной судьбой Раневской. Обе они относятся сами к себе, как к чему-то непонятно-ненужному, странному, и той и другой жизнь представляется туманной, неясной, какой-то «призрачной». Вот как говорит Шарлотта о себе:

«Шарлотта (в раздумьи). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю., сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto-mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла. Потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю. Кто мои родители, может, они не венчались… не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю. (Пауза.) Так хочется говорить, а не с кем… Никого у меня нет… и кто я, зачем я, неизвестно…»

Это — невеселые высказывания, но ошиблась бы исполнительница этой роли, если бы она окрасила весь образ Шарлотты Ивановны грустью. Главное в ней — это то, что она до самозабвения увлекается фокусами, эксцентрикой. От «призрачной» жизни, в которой все непонятно, в которой «только кажется, что мы существуем», Шарлотта уходит в еще более призрачный, издевающийся над логикой мир эксцентрики. В этом уходе от реальности и ее утешение и вся ее жизнь.

Раневская тоже «не понимает своей жизни», как и Шарлотта, и ей тоже «не с кем поговорить». Она жалуется Пете Трофимову словами Шарлотты: «Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение… Мне одной в тишине страшно…»

Как и Шарлотте, Раневской тоже «все кажется, что она молоденькая», и живет Раневская, как эксцентрическая приживалка при жизни, ничего не понимая в ней.

Замечательна шутовская фигура Епиходова. Со своими «двадцатью двумя несчастьями» он тоже представляет собою карикатуру — и на Гаева, и на помещика Симеонова-Пищика, и

отчасти даже на Петю Трофимова (вспомним и Вершинина с мелочностью его несчастий). Епиходов — «недотепа», употребляя любимое присловье старика Фирса, лакея Гаева. Один из современных Чехову критиков правильно указывал, что «Вишневый сад» — это «пьеса недотепов». Епиходов сосредоточивает в себе эту тему пьесы. Он — душа всякого «недотепства».

Ведь у Гаева и у Симеонова-Пищика тоже постоянные «двадцать два несчастья»; как и у Епиходова, у них ничего не выходит из всех их намерений, их на каждом шагу преследуют комические неудачи. Фигура Епиходова подчеркивает несерьезность, недраматичность этих несчастий, их фарсовую сущность.

В образе Гаева множество чисто гротесковых моментов. Подчеркнута его склонность к гаерству, шутовству, недержание речи, органическая лень, неспособность к какому бы то ни было труду; все это подчеркнуто и в Епиходове. Как и к Епиходову, все окружающие относятся к Гаеву несерьезно. Оба они очень любят «красивую» фразу.

Симеонов-Пищик, постоянно находящийся на грани полного банкротства и, запыхавшись, бегающий по всем знакомым с просьбой дать денег взаймы, тоже представляет собою сплошные «двадцать два несчастья». Симеонов-Пищик — человек, «живущий в долг», как говорит Петя Трофимов о Гаеве и Раневской: эти люди живут на чужой счет — на счет народа. И скоро, скоро должна кончиться их призрачная, нелепая жизнь.

Но где же берет свои истоки лирическое начало «Вишневого сада»?

В пьесе звучит постоянная чеховская грусть о пропадающей напрасно красоте. Здесь это — грусть о поэтическом вишневом саде, элегическая грусть прощанья.

Но это светлая, пушкинская грусть. Вся пьеса проникнута настроением светлого прощанья с уходящей жизнью, со всем плохим и хорошим, что было в ней, настроением радостного привета новому, молодому.

Печаль «Вишневого сада» никак не может быть связана с легкомысленными «страданиями» Гаевых и Раневских. Стоит только хоть на минуту отождествить лирическое начало пьесы — образ «вишневого сада» — с этими водевильными фигурами, стоит только посчитать Гаева и Раневскую какими-то «представителями» умирающей поэзии и красоты, как придется принимать всерьез и все их переживания и все их слезы. И тогда произойдет то, чего так боялся Чехов: «Вишневый сад» перестанет быть лирической комедией, «местами даже фарсом», а

превратится в «тяжелую драму», в которой обилие слез будет не только характеризовать «настроение лиц», но и вызывать унылое настроение у зрителя. И зритель, особенно современный, советский зритель, будет испытывать крайне неловкое чувство: ему придется всерьез «переживать» страдания людей, которые сами не способны ни на какое серьезное переживание. Чехов предстанет в странном виде. Как будто он был способен страдать «страданиями» никчемных, «призрачных» людей!

В пьесе есть только один образ, который не противоречит красоте вишневого сада, а мог бы гармонически слиться с нею. Это Аня. Но Аня — образ весны, образ будущего. Она прощается со всей старой жизнью. Эта младшая сестра Ольги, Маши и Ирины отличается от них тем, что она нашла свою «Москву», так же как нашла свою «Москву» Надя, героиня рассказа «Невеста» — последнего рассказа Антона Павловича.

Образ Ани может быть до конца понят только при сопоставлении с образом Нади. Рассказ «Невеста» написан в том же 1903 году, что и «Вишневый сад»; по своей теме и мотивам он отчасти является вариантом «Вишневого сада». Та пара, которую мы встречаем в «Вишневом саде»: Аня и Петя Трофимов, соответствует паре, встречаемой нами в «Невесте»: Надя и Саша. Между Надей и Сашей — те же отношения, что и между Аней и Петей. «Вечный студент», просидевший чуть ли не пятнадцать лет в своем училище живописи, чудак и неудачник, Саша является лишь временной, «проходной» фигурой в жизни Нади. Он помог ей понять самое себя, под его влиянием Надя порвала с обывателем-женихом, ушла из-под самого венца, убежала в столицу от семьи, от с (ратной духоты пошлости, от ничтожного «счастья» — к борьбе за прекрасное будущее. А потом, когда она уже окунулась в эту борьбу, в настоящую жизнь, Саша представился ей по-прежнему милым, честным, чистым, но уже далеко не таким умным и передовым, каким казался ей раньше. После того как они долго не виделись друг с другом, Саша показался ей «серым, провинциальным», а потом и все «знакомство с Сашей представлялось ей милым, но далеким, далеким прошлым!». Таким же покажется и Ане ее знакомство с Петей.

Такие люди, как Петя Трофимов, Саша и другие родственные им герои чеховского творчества, отличаются тем, что на них лежит отпечаток чего-то чудаковатого, «недотепистого»; их значение в жизни — временное, не самостоятельное. Не они, а какие-то иные люди осуществят прекрасную мечту о справедливой жизни…

Внутренняя близость «Невесты» и «Вишневого сада»

сказывается прежде всего в том, что оба произведения окрашены мечтой о близком расцвете родины. Герои «Невесты», как и герои «Вишневого сада», предчувствуют близость того времени, когда не останется на родной земле серых «провинциальных» городов, «все полетит вверх дном, все изменится точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди».

И каким весенним, бравурным мотивом заканчивается «Невеста»!

После долгой разлуки Надя приезжает на несколько дней в свой родной город, Она «ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило, и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет… и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

Как отличны светлые концы «Вишневого сада» и «Невесты» от концов «Дяди Вани» и «Трех сестер»! И Аня и Надя нашли путь, к поискам которого Чехов звал своих героев, и радостная музыка утверждения жизни и борьбы окрашивает и «Невесту» и «Вишневый сад» — эти предсмертные произведения Чехова, наиболее глубоко проникнутые светом и молодостью.

Читателю и зрителю было вполне ясно то, чего Антон Павлович не мог по цензурным условиям договорить: что и Аня и Надя идут в революционную борьбу за свободу и счастье родины. В. В. Вересаев вспоминает, что при чтении у Горького «Невесты» произошла даже небольшая полемика: на замечание Вересаева, что «не так девушки уходят в революцию», Чехов ответил: «Туда разные бывают пути».

Читатель не мог не понимать, что перед ним чудесный образ русской девушки, вступившей на путь борьбы за то, чтобы перевернуть жизнь, превратить всю родину в цветущий сад. «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно», — говорит Саша.

Антону Павловичу самому казалось, вместе с его героями, что «все давно уже состарилось, отжило» и все только ждет «начала чего-то молодого, свежего». И он с молодой радостью прощался с ненавистным ему прошлым. «Прощай, старая жизнь!»- звенит в финале «Вишневого сада» юный голос Ани, голос молодой России, голос Чехова.

Образы Ани и Нади сливаются в обаятельный образ невесты

— образ молодости родины. «Здравствуй, новая жизнь!» — эти слова, прозвучавшие в «Вишневом саде», были последними словами Чехова — словами по-пушкински радостного привета новому дню родины — дню ее свободы, славы и счастья.

В 1904 году

«В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, — вспоминает К. С. Станиславский, — премьера его пьесы («Вишневого сада». — В. Е.) совпадала с пребыванием его в Москве. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта. Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас был слишком велик, и мы настояли. Притом же первое представление совпадало с днем именин Антона Павловича (и днем рождения — 17 января 1904 года. — В. Е.).

Назначенная дата была уже близка, надо было подумать и о самом чествовании и о подношениях Антону Павловичу. Трудный вопрос! Я объездил все антикварные лавки, надеясь там набрести на что-нибудь, но, кроме великолепной шитой музейной материи, мне ничего не попалось. За неимением лучшего пришлось украсить ею венок и подать его в таком виде…

— Послушайте, ведь это же чудесная вещь, она же должна быть в музее, — попрекал он меня после юбилея.

Так научите, Антон Павлович, что же надо было поднести? — оправдывался я.

— Мышеловку, — серьезно ответил он, подумав. — Послушайте, мышей же надо истреблять. — Тут он сам расхохотался. — Вот художник Коровин чудесный подарок мне прислал! Чудесный!

— Какой? — интересовался я.

— Удочки.

И все другие подарки, поднесенные Чехову, не удовлетворили его, а некоторые так даже рассердили своей банальностью.

— Нельзя же, послушайте, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу.

— А что же нужно подносить?

— Клистирную рубку. Я же доктор, послушайте. Или носки. Моя жена за мной не смотрит. Она актриса. Я же в рваных носках хожу. «Послушай, дуся, — говорю я ей, — у меня палец на правой ноге вылезает». — «Носи на левой ноге», говорит. Я же не могу так! — шутил Антон Павлович и снова закатывался веселым смехом.

Но на самом юбилее он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину. Когда после третьего акта, он мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжималось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее

торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки. Один из литераторов начал свою речь теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкап в первом акте.

— Дорогой и многоуважаемый, (вместо слова «шкап» литератор вставил имя Антона Павловича) приветствую вас и т. д.

Литой Павлович покосился на меня — исполнителя Гаева, — и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

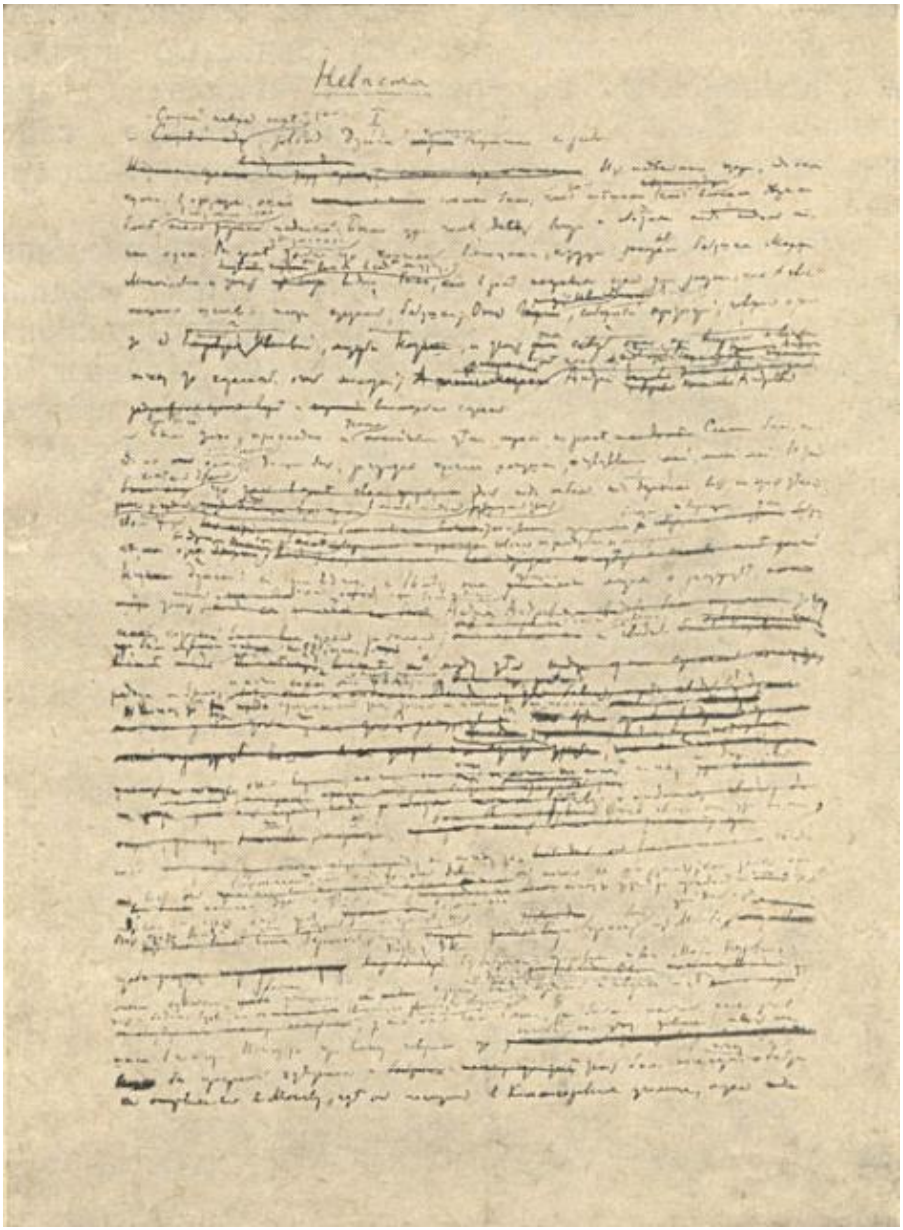
Подходила весна 1904 года. Здоровье Антона Павловича все ухудшалось. Появились тревожные симптомы в области желудка, и это намекало на туберкулез кишок. Консилиум постановил увезти Чехова в Баденвейлер. Начались сборы за границу. Нас всех, и меня в том числе, тянуло напоследок почаще видеться с Антоном Павловичем. Но далеко не всегда здоровье позволяло ему принимать нас. Однако, несмотря на болезнь, жизнерадостность не покидала его…

…Сам он мечтал о новой пьесе, совершенно нового для него направления…

…Летом 1904 года пришла печальная весть из Баденвейлера о смерти Антона Павловича.

…Смерть его была красива, спокойна и торжественна».

Антон Павлович знал, что в Баденвейлер он «едет умирать» — так сказал он перед отъездом писателю Н. Д. Телешеву. И все же надежда не совсем оставляла его. Он строил множество планов, собирался поехать военным врачом на Дальний Восток: шла война с Японией.



Автограф А. П. Чехова. Рассказ «Невеста»

О последних часах Антона Павловича (1 июля 1904 года) рассказала О. Л, Книппер-Чехова:

«Даже за несколько часов до своей смерти он заставил меня смеяться, выдумывая один рассказ. Это было в Баденвейлере. После трех тяжелых, тревожных дней ему стало легче к вечеру. Он послал меня пробежаться по парку, так как я не отлучалась от

него эти дни, и когда я пришла, он все беспокоился, почему я не иду ужинать, на что я ответила, что гонг еще не прозвонил. Гонг, как оказалось после, мы просто прослышали, а Антон Павлович начал придумывать рассказ, о-писывая необычайно модный курорт, где много сытых, жирных банкиров, здоровых, любящих хорошо поесть, краснощеких англичан и американцев, и вот все они, кто с экскурсии, кто с катания, с пешеходной прогулки, одним словом отовсюду, собираются с мечтой хорошо и сытно поесть после физической усталости дня. И тут вдруг оказывается, что повар сбежал и ужина никакого нет — и вот как этот удар по желудку отразился на всех этих избалованных людях… Я сидела, прикорнувши на диване после тревоги последних дней, и от души смеялась. И в голову не могло прийти, что через несколько часов я буду стоять перед телом Чехова…

Антон Павлович тихо, спокойно отошел в другой мир. В начале ночи он проснулся и первый раз в жизни сам попросил послать за доктором. Ощущение чего-то огромного, надвигающегося придавало всему, что я делала, необычайный покой и точность, как будто кто-то уверенно вел меня. Помню только жуткую минуту потерянности, ощущение близости массы людей в большом спящем отеле и вместе с тем чувство полной моей одинокости и беспомощности…

…Пришел доктор, велел дать шампанского.

Наш Чехов

Грянула очистительная буря, и родина наша начала превращаться в прекрасный сад, законы ее жизни стали законами правды и красоты.

«Людей надо заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбованное плодовое дерево».[31] Эти мудрые слова вождя вдохновляют на новые и новые подвиги творческого труда рабочих, крестьян, интеллигенцию, слившихся в единый народ. Ленин и Сталин воспитали этот народ, помогли миллионам «рядовых», «обыкновенных» людей подняться во весь свой рост.

А. П. Чехов в 1904 году (Ялта)

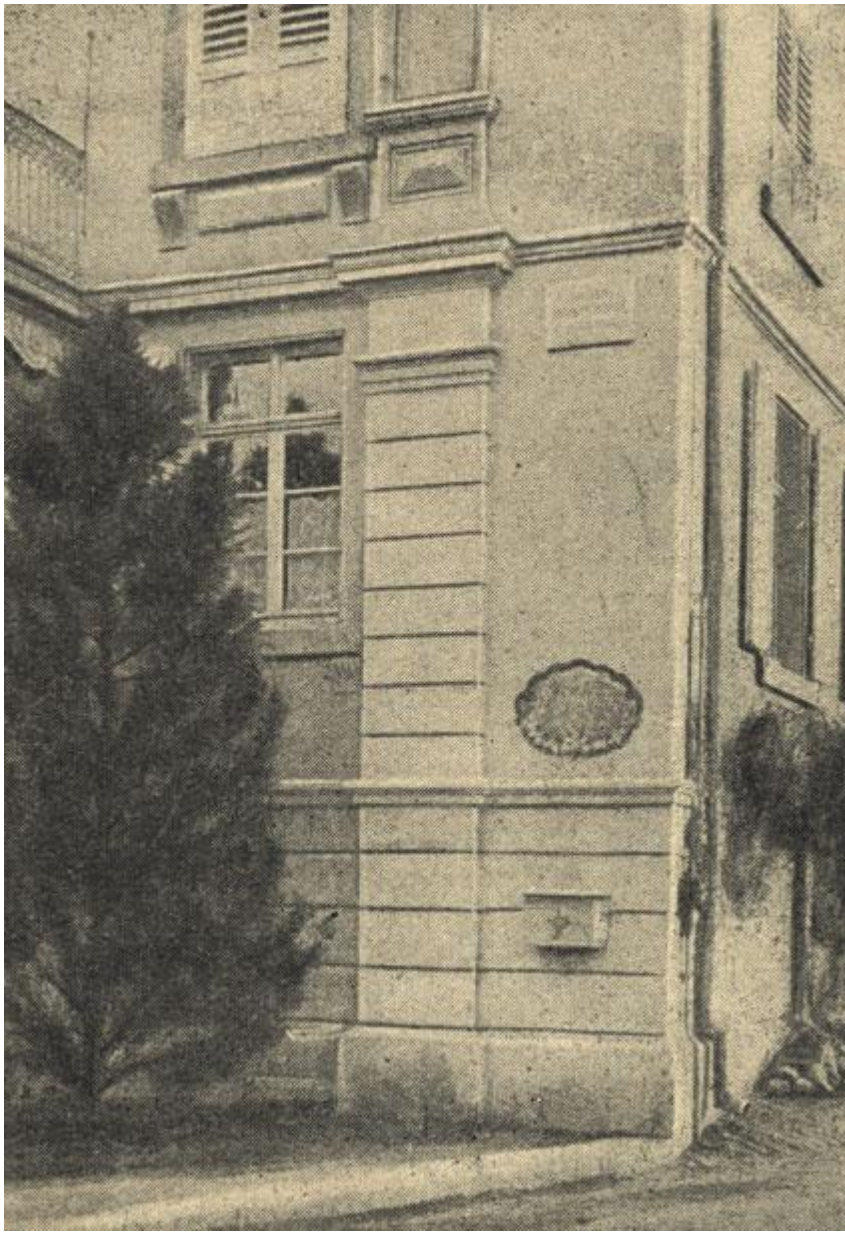
«Какое наслаждение уважать людей!» — записал в своей записной книжке Чехов.

Мы узнали это наслаждение. Все, что мы строили и строим, вдохновлено великим уважением к человеку. И красота родной

земли слилась с нашей правдой — с простой и мудрой правдой любви к трудовым людям и веры в них, с правдой свободного созидания во имя прекрасной родины нашей. Наш народ стал народом неутомимых новаторов, никогда не удовлетворяющихся достигнутым, ставящих перед собою все новые и новые величественные творческие цели.

Чехову страстно «хотелось дожить, самому участвовать» в созидательном труде родины, исполинский размах которого он предчувствовал.

Он жил и работал и для своего времени и для будущего, для нас. Он верил в нас, в наш разум, в нашу волю, в наше счастье.



Баднвейлер. Дом, в котором скончался А. П. Чехов

«По мере того, как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, — вспоминал К. С. Станиславский о Чехове, — он становился все более решительным. Ошибаются те, кто считают его безвольным и нерешительным, как многие из тех людей, которых он описывал. Я уже говорил, что он не раз удивлял нас своей твердостью, определенностью и

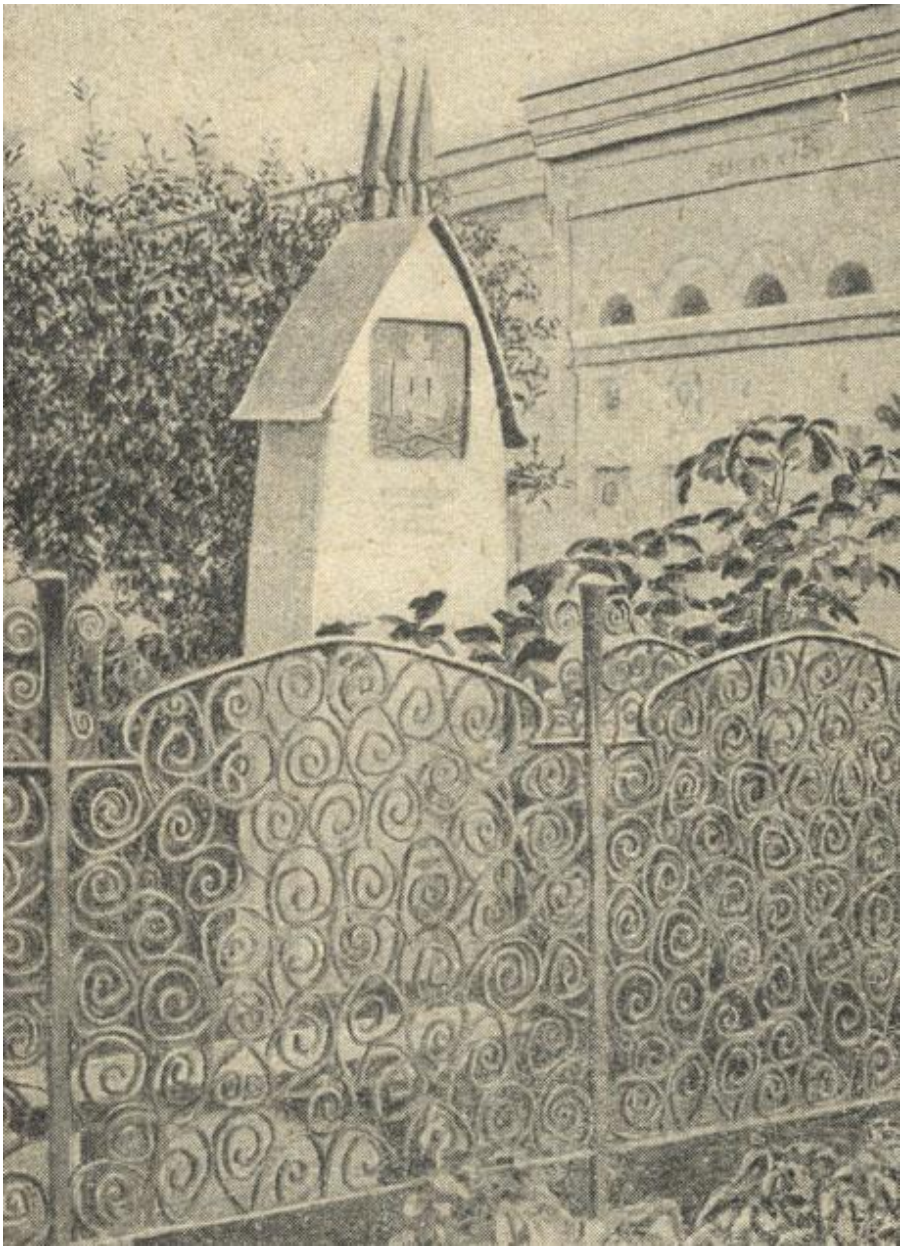
решительностью…

В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше…

Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершалось, сумел бы принять все предсказанное им». (Подчеркнуто мною. — *В. Е.)*

С каждым новым годом, с каждым новым днем нашей жизни мы все глубже чувствуем и понимаем ясную правду этих слов К. С. Станиславского.

Очень, очень русский человек, Антон Павлович утверждал всем своим творчеством право на счастье обыкновенных русских маленьких людей, тружеников и созидателей, тосковавших о свободном труде, о великой *общей идее*, по-русски предпочитавших правду, красоту, справедливость всем благам мира.



Надгробный памятник А. П. Чехову на Новодевичьем кладбище в Москве

Наша советская действительность служит счастью миллионов честных тружеников, миллионов великих маленьких людей. Она, наша советская жизнь, подняла на небывалую высоту «маленького человека», вдохновила его великой идеей, наполнила светлой целью его жизнь, вела и ведет его на подвиги, придает

благородный смысл и значение каждой минуте его труда и отдыха. Простые, обыкновенные люди — основа всей нашей жизни.

«— Не думайте, что я скажу что-нибудь необычайное. У меня самый простой, обыкновенный тост. Я бы хотел выпить за здоровье людей, у которых чинов мало и звание незавидное. За людей, которых считают «винтиками» великого государственного механизма, но без которых все мы — маршалы и-командующие фронтами и армиями, говоря грубо, ни черта не стоим. Какой-либо «винтик» разладился — и кончено. Я подымаю тост за людей простых, обычных, скромных, за «винтики», которые держат в состоянии активности наш великий государственный механизм во всех отраслях науки, хозяйства и военного дела. Их очень много, имя им легион, потому что это десятки миллионов людей. Это — скромные люди. Никто о них ничего не пишет, звания у них нет, чинов мало, но это — люди, которые держат нас, как основание держит вершину. Я пью за здоровье этих людей, наших уважаемых товарищей».[32]

Памятник А. П. Чехову в Баденвейлере. У памятника К. С. Станиславский и О. Л. Книппер-Чехова

Таковы законы жизни той страны, где самым уважаемым товарищем больших командиров, руководителей, маршалов,

самого вождя стал обыкновенный, простой человек, страны, где миллионы простых людей знают непререкаемо-твердо, что они служат своим трудом не «дьяволу», не «идолу», а своему счастью, счастью своей родины и всего трудового, прогрессивного, свободолюбивого человечества.

Это и было мечтой Чехова.

В нашей стране выросла новая интеллигенция, кровно связанная с народом, вдохновленная созидательной общей идеей, служащая не золотому мешку, а подлинному прогрессу и культуре.

Чехов мечтал о таком положении интеллигенции в родной стране.

Ленин ценил и любил его великие творения. Сталин поставил его имя в ряд священных имен русского народа. Имя Чехова, образы его произведений оживали в речах вождей, помогали нам строить нашу жизнь, бороться с врагами, пытавшимися «пресечь», остановить наше неудержимое движение вперед, к новым, все более разумным и светлым формам жизни. Ленин и Сталин обращались к образам Чехова, как к оружию в борьбе за счастье и свободу родины. И образ учителя географии Ипполита Ипполитовича из рассказа «Учитель словесности», с его плоскими трюизмами, и образ чеховской «душечки», и образ учителя Беликова были использованы Лениным в его борьбе с врагами родины. «… жалкие человеки в футляре, которые все время стояли далеко в стороне от жизни»,[33] — сказал Ленин о врагах трудового народа, выразив вместе с тем главное в образе Беликова, жалкого в своей чуждости и враждебности жизни. Товарищ Сталин взял сатирический образ Беликова, как оружие в борьбе (в политическом отчете Центрального Комитета XVI съезду партии), разоблачив с гениальной ясностью и простотой презренную сущность врагов родины, подлых агентов фашизма, с их ненавистью к жизни и страхом перед ней.

Враги Чехова — это и враги всего советского народа. «В нашей стране не любят Пришибеевых», — сказал Сталин. В нашей стране ненавидят все то, что принижает человека и его достоинство; в стране тружеников и новаторов ненавидят чванство, спесь, самодовольство, здесь любят правду, мысль, красоту, скромность подлинной силы. И поэтому в нашей стране так любят Чехова.

Когда гитлеровская Германия оборвала мирный творческий труд нашей родины, то мы противопоставили дикому мракобесию фашизма нашу могучую культуру, наши национальные святыни и среди них — дорогое имя Чехова.

«И эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью

животных имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации, нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова!..».[34]

Непобедим народ, который столетиями вынашивал благородную мечту и осуществил ее. Неистребимым было стремление этого народа к правде. Дети, подрастая, слушали мудрые сказки о Правде и Кривде и учились любить правду и ненавидеть ложь, которая «ест душу», как «тля — траву, а ржа — железо». Нельзя победить народ, добившийся торжества правды.

Ясный ум, стойкий характер, терпение — так охарактеризовал мудрый вождь коренные свойства национального характера русского народа.

Вся жизнь, все творчество Чехова, весь его трудный путь — *«вперед! и — выше! все вперед! и — выше!»* — говорит нам о ясном русском уме, стойкости, терпении, воле к победе над всеми препятствиями.

Наш народ отстоял красоту и счастье родной земли. Он разводит новые сады на месте погубленных, разрушенных врагами, строит прекрасные города, возводит дворцы, свершает новые подвиги смелого творчества, неутомимого созидания. И в каждой новой победе участвует своим трудом, своей правдой, своей мечтой светлый гений простого русского человека — Антона Павловича Чехова.

Основные даты жизни и деятельности А. П. Чехова

1860 — 17 января[35] — родился в Таганроге.

1869 — Чехов поступает в Таганрогскую классическую гимназию.

1876 — Переезд семьи в Москву. Продажа дома с аукциона. Чехов остается в Таганроге один. Жизнь у Селиванова.

1879 — Окончание гимназии. Переезд в Москву. Чехов поступает на медицинский факультет Московского университета.

— В «Стрекозе» (9 марта) напечатан первый рассказ Чехова «Письмо донского помещика…»

1887 — Сотрудничество под различными псевдонимами (Антоша Чехонте, Человек без селезенки, Рувер и др.) в юмористических журналах «Стрекоза», «Будильник», «Зритель», «Осколки» и др.

1884 — Окончил Московский университет. Работа в качестве врача в Чикинской земской больнице в г. Воскресенске и в Звенигородской больнице. Выход в свет первого сборника «Сказки Мельпомены».

1885 — Летом пребывание в Бабкине (близ Воскресенска).

В декабре — первая поездка в Петербург.

1886 — Начал сотрудничать в «Новом времени». Выход второго сборника — «Пестрые рассказы». Письмо от Д. В. Григоровича. Летом — в Бабкине.

1887 — Выход третьего сборника — «В сумерках» и четвертого — «Невинные речи». 19 ноября — первое представление пьесы «Иванов» в театре Корша (Москва). Летом — в Бабкине.

1888 — В журнале «Северный вестник» напечатаны «Степь» (в № 3), «Огни» (в № 6), «Именины» (в № 11). Постановки водевилей «Медведь» и «Предложение». Присуждение половинной Пушкинской премии Академией наук. Выход пятого сборника — «Рассказы». Летом — на Луке, близ Сум, Харьковской губернии.

1889 — Успех «Иванова» в Александрийском театре (Петербург). Пьеса «Леший» в Московском театре Абрамовой (без успеха). В сборнике «Памяти Гаршина» — рассказ «Припадок». В «Северном вестнике» — «Скучная история» (в № 11). Летом — на Луке. 17 июня — смерть брата, Николая Павловича Чехова.

1890 — В апреле отъезд из Москвы на Сахалин (Москва, Нижний Новгород, Тюмень, Томск, Ачинск, Красноярск, Иркутск, Благовещенск, Николаевск). В июле прибытие на Сахалин.

Исследование каторги. В октябре отъезд с Сахалина через Великий и Индийский океаны. В декабре возвращение в Москву. Рассказы «Воры» и «Гусев» в «Новом времени».

1891 — В марте отъезд за границу: Вена, Венеция, Флоренция, Рим, Монте-Карло, Париж. В конце апреля — в Москве. Летом — в Богимове (близ Алексина). Работа над «Островом Сахалином». «Дуэль» и «Бабы» в «Новом времени».

1892 — Участие в общественной помощи голодающим. Покупка усадьбы в Мелихове. Начало сотрудничества в журнале «Русская мысль» («Палата № 6» в № 11). Заведование холерным участком в Мелихове. Последний рассказ в «Новом времени» («Страх»).

1893 — Мелихово. Работа по народному образованию. В «Русской мысли» — «Рассказ неизвестного человека» (в № 2 и 3) и «Остров Сахалин» (1893, №№ 10–12 и 1894, №№ 2–3 и 5–7).

1894 — Поездка за границу: Вена, Аббация, Милан, Генуя, Ницца. В «Русской мысли» — «Бабье царство» (в № 1). Сборник «Повести и рассказы», изд. Сытина.

1895 — Первая поездка к Льву Толстому в Ясную Поляну.

В «Русской мысли» — «Три года» (в №№ 1 и 2). Выход отдельным изданием «Острова Сахалина».

1896 — Мелихово. Путешествие на Кавказ и в Крым.

17 октября — первое представление «Чайки» в Александрийском театре. Провал пьесы. Отъезд из Петербурга в Мелихово. В «Русской мысли» — «Дом с мезонином» (в № 4), «Чайка» (в № 12), в «Ежемесячных приложениях к «Ниве» — «Моя жизнь» (в № 10–12).

1897 — Обострение туберкулеза, кровохарканье (пребывание в клинике проф. Остроумова в Москве). Отъезд за границу: Биарриц, Ницца. В «Русской мысли» — «Мужики» (в № 4). Выход сборника пьес (среди них впервые «Дядя Ваня»).

1898 — Конец душевной близости с Сувориным в связи с делом Дрейфуса. 12 октября — смерть отца. Покупка участка в Ялте. Постройка ялтинского дома. 17 октября — первое представление «Чайки» в Художественном театре. Огромный успех. Знакомство с О. Л. Книппер. В «Русской мысли» — «Человек в футляре» (в № 7), «Крыжовник», «О любви» (в № 8).

1899 — Продажа права собственности на сочинения А. Ф. Марксу 18 марта — 10 апреля — встречи с Горьким в Ялте. 26 октября — первая постановка «Дяди Вани» в Художественном театре. Редактирование собрания сочинений. Продажа Мелихова и переезд всей семьи в Ялту.

1900 — Повесть «В овраге» в журнале «Жизнь» (в № 11). Избрание в почетные академики по разряду изящной словесности.

Поездка за границу. Жизнь в Ницце.

1901 — 31 января — первое представление «Трех сестер» в Художественном театре (напеч. в «Русской мысли», в № 2). 25 мая — женитьба на О. Л. Книппер. Жизнь в Ялте. Двадцатые числа ноября — совместные с Горьким посещения Л. Толстого в Гаспре.

1902 — Посещения Льва Толстого в Гаспре. 25 августа — отказ от звания почетного академика как протест против исключения из числа академиков Максима Горького.

1903 — Второе издание «Сочинений» в качестве приложений к «Ниве» (16 книжек). Рассказ «Невеста» в «Журнале для всех» (в № 12). Работа над «Вишневым садом». 1904-17 января — первое представление «Вишневого сада» в Художественном театре. Чествование Чехова. Возвращение в Ялту. Ухудшение здоровья. Отъезд за границу (курорт Баденвейлер). Смерть в ночь на 2 июля. 9 июля похороны в Москве на кладбище Новодевичьего монастыря.

Библиография

Издания сочинений

Полное собрание сочинений, изд. 2. Изд. А. Ф. Маркса. Т. I–XXIII. Спб., 1903–1916.

Полное собрание сочинений. Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. I–XII. ГИХЛ. М.-Л., 1930–1933.

Полное собрание сочинений и писем. Под общей редакцией С. Д. Балухатого, В. П. Потемкина, Н. С. Тихонова (последующие томы под редакцией А. М. Еголина и Н. С. Тихонова). Гослитиздат. М., 1944–1949 (вышли т. I–XIX).

Переписка

Письма. Под ред. М. П. Чеховой. Т. I–VI. Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве». М., 1912–1916.

Новые письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского. Изд. «Атеней». Пб., 1922.

А. П. Чехов и В. Г. Короленко. Переписка. Ред. и вступление Н. К. Пиксанова. Комментарии Л. Ф. Фридкеса. Изд. т-ва И. Д. Сытина, М., 1923.

Несобранные письма. Редакция Н. К. Пиксанова. Комментарии Л. М. Фридкеса. Гос. изд-во. М.-Л., 1927.

Неизданные письма. Вступительная статья и редакция Б. Э. Лейтнеккера. Гос. изд-во. М.-Л., 1930.

Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер (в 3 томах). Редакция и примечания А. Б. Дермана. Изд. «Мир» — Гослитиздат. Т. I–II. М., 1934–1936.

М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Под ред. С. Д. Балухатого. Изд. Академии наук СССР, М.-Л., 1937.

Письма к А. П. Чехову его брата Александра Чехова. Подготовка текста писем к печати, вступительная статья и комментарии И. С. Ежова. Соцэкгиз. М., 1939.

Биографии

А. Измайлов. Чехов. 1860–1904. Биографический набросок. М., 1916.

Юр. Соболев. Чехов. Журнально-газетное объединение. М.,

1934.

А. Дерман. А. П. Чехов. Критико-биографический очерк. Гослитиздат. М., 1939.

А. Роскин. Антоша Чехонте. Изд. «Советский писатель». М., 1940.

Воспоминания

И. А. Бунин. Памяти Чехова. В книге: «Сборник товарищества «Знание», III. Спб., 1905.

Л. А. Суллержицкий (составитель). Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре. В книге «Литературно-художественные альманахи «Шиповник», кн. 23. Спб., 1914.

К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1926. Тоже, изд. 7. Изд. «Искусство». М.-Л., 1941.

Его же. А. П. Чехов в Московском Художественном театре. В книге: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943». М., 1945, стр. 95-148.

И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания 1880–1928. Изд. «Никитинские субботники». М., 1928.

С. Я. Елпатьевский. Воспоминания за 50 лет. Изд. «Прибой». Л., 1928 (стр. 301–307 — «Горький, Чехов и Толстой»).

М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Изд. «Academia». М.-Л., 1933.

В. Вересаев. Воспоминания. Гослитиздат. М., 1936, стр. 442–445. То же, М., 1938, стр. 409–412. Тоже. М., 1946, стр. 499–502.

М. Горький. А. П. Чехов. В книге: «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания». Под ред. С. Д. Балухатого. Изд. Академии наук СССР. М.-Л., 1937, стр. 136–153.

Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. Гослитиздат. М., 1938 (стр. 9-64 — «Чехов»).

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Сборник. Под ред. А. К. Котова. Гослитиздат, 1947.

Статьи и исследования

Ф. Д. Батюшков. Антон Павлович Чехов. В книге: «История русской литературы XIX века». Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Т. V. Изд. «Мир». М., 1911, стр. 187–215.

Л. Мышковская. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. Изд. «Московский рабочий». М., 1929.

П. Н. Берков. Техника литературной работы А. П. Чехова. В книге: «Работа классиков над прозой». Изд. «Красная газета». Л.,

1929, стр. 57–81.

Юр. Соболев. Чехов. Изд. «Федерация». М., 1930.

Его же. Комментарий к «Чайке». «Ежегодник института истории искусств». II. Театр, музыка. Изд. Академии наук СССР. 1948, стр. 143–163.

Н. Пиксанов. О классиках. Сборник статей. Моск. т-во писателей. М., 1933 (стр. 271–292 — «Романтический герой в творчестве Чехова»).

С. Д. Балухатыи. Чехов-драматург. Гослитиздат. Л., 1936.

Его же. «Чайка» в Московском Художественном театре. В книге: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра». Изд. «Искусство» М.-Л., 1938, стр. 7-114.

А. В. Луначарский. Классики русской литературы. Гослитиздат. М., 1937 (стр. 379–389 — «Чехов и его произведения как общественное явление»).

В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений. Гослитиздат. Т. I. М., 1939 (стр. 335-344-«Два Чехова»).

А. Роскин. Заметки о реализме Чехова. «Литературный критик», 1939, № 7, стр. 58–77.

Его же. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Изд. ВТО. Л.-М., 1946.

И. Сергиевский, Горький и Чехов. «Литературный критик», 1939, № 10–11, стр. 112–131.

А. Горнфельд. Чеховские финалы. «Красная новь», 1939, № 8–9, стр. 286–300.

А. В. Каратаев. Чехов и малая пресса 80-х годов. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена», т. XXIV, Л., 1939, стр. 87-136.

Его же. Чехов-фельетонист. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени М. Н. Покровского», т. IV, Л., 1940, стр. 49–75.

С. Кржижановский. Чехонте и Чехов (рождение и смерть юморески). «Литературная учеба», 1940, № 10, стр. 67–87.

Б. Этингин. Судьба одной интонации. «Знамя», 1941, № 1, стр. 225–241.

Н. Тихонов. А. П. Чехов — гордость и слава нашей родины. К 40-летию со дня смерти. «Большевик», 1944, № 12, стр. 7-15.

Д. Заславский. Мечта Чехова (заметки). «Октябрь», 1944, № 7–8, стр. 156–161.

М. Морозов. Чехов в оценке английской и американской критики. «Октябрь», 1944, № 7–8, стр. 162–168.

Б. Эйхенбаум. О Чехове. «Звезда», 1944, № 5–6, стр. 75–79.

В. Ермилов. А. П. Чехов. Творческий портрет. Изд. «Советский писатель». М., 1944.

Его же. Драматургия Чехова. Изд. «Советский писатель». М., 1948.

А. Скафтымов. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде». «Ученые записки Саратовского государственного педагогического института». Вып. VIII. Труды факультета языка и литературы. Саратов, 1946, стр. 3-38.

Его же. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. «Ученые записки Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского». Т. XX. Выпуск филологический. Саратов, 1948, стр. 158–185.

Его же. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях. «Ученые записки Саратовского государственного педагогического института». Вып. XII. Кафедра русской литературы, кафедра русского языка, кафедра психологии. Саратов, 1948, стр. 53–70.

Его же. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь». Там же, стр. 71–89.

Вл. Прокофьев. Легенда о первой постановке «Чайки», «Театр», 1946, № II-12, стр. 42–62.

М. Е. Елизарова. Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX в. в России и на Западе). «Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина». Т. XXXII кафедр классической филологии и всеобщей литературы. Вып. VI. М., 1946, стр. 55–71.

М. Семанова. Сахалинское путешествие А. П. Чехова. «Ученые записки Ленинградского Государственного педагогического института имени А. И. Герцена». Т. 43. Кафедра русской литературы. Л., 1947, стр. 101–133.

Ее же. Театральные Впечатления Чехова-гимназиста. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена». Т. 67. Кафедра русской литературы. Л., 1948, стр. 187–201.

Ее же. Чехов в школе. Л., 1949.

А. Дерман. Москва в жизни и творчестве А. П. Чехова. Изд. «Московский рабочий». М., 1948.

Г. П. Бердников. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. «Учетные записки Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова». Серия филологических наук. Вып. 16. Л., 1949, стр. 224–260.

Сборники, посвященные Чехову

Памяти А. П. Чехова. Изд. Общества любителей российской словесности. М., 1906.

О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910.

А. П. Чехов. Сборник статей. М., 1910 (в серии «Русская быль», серия III, II).

Слово. Сборник второй. К десятилетию смерти Чехова, Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве». М., 1914.

А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Под редакцией М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Изд. «Атеней». Л., 1925.

А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Состав. В. Фейдер. Изд. «Academia». Л., 1928.

Чеховский сборник. Найденные статьи и письма. Воспоминания. Критика. Библиография. Изд. Общества А. П. Чехова и его эпохи. М., 1929.

Чехов и его среда. Под ред. Н. Ф. Бельчикова. Изд. «Academia». Л., 1930.

А. П. Чехов. Сборник документов и материалов. Гослитиздат. М., 1947.

Библиография

М. П. Кленский. Библиографический список сочинений А. П. Чехова (1880–1904). В книге: «А. П. Чехов. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография». Под редакцией М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Изд. «Атеней». Л., 1925, стр. 253–301.

И. Ф. Масанов. Чеховиана. Систематический указатель, литературы о Чехове и его творчестве. Вып. I, М., 1929.

Л. М. Фридкес. Описание мемуаров о Чехове. Изд. «Academia». М.-Л., 1930.

А. П. Чехов. Рекомендательный указатель литературы и материалы для библиотек. Под ред. проф. Н. Л. Бродского. Гос. библиотека СССР имени В. И. Ленина. М., 1945.

К. Муратова и Е. Привалова. Мировое значение русской литературы и русского искусства. Указатель литературы. Л., 1945 (стр. 72–74 — «Чехов»).

В. В. Хижняков. Антон Павлович Чехов как врач. Медгиз. М., 1947.

И. В. Федоров. Библиография литературы о Чехове и его творчестве (обзор). «Советская библиография». Вып. 3 (29). 1949, стр. 90–93.

notes

Примечания

1

Все даты указываются по старому стилю.

2

С. А. Рачинский (1836–1902) — профессор ботаники Московского университета, впоследствии поборник религиозного воспитания детей, организатор церковно-приходских школ.

З

Экстемпорале — письменное классное упражнение в переводе русского текста на латинский или греческий языки, производившиеся без подготовки.

4

«Вы» — это Антон и Иван, который тогда еще оставался в Таганроге.

5

Мария Павловна Чехова.

6

В. И. Ленин. Соч. изд. 4, т. 10, стр. 230–231.

7

«Письма Победоносцева к Александру III»., т, 1, М, 1925, стр. 367.

8

Горький. Литературно-критические статьи. — М., 1937. стр. 57.

Истина важнее дружбы (лат.). 141.

10

Здоровый дух в здоровом теле (лат.).

11

В. П. Буренин (1841–1926) — видный «нововременский» реакционный критик.

12

В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 5, стр. 40.

13

М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений, т. XVI, М., 1937, стр. 447.

14

В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 18. стр. 250–251.

15

Юр. Соболев Чехов, М., 934, стр. 151, 194.

16

Юр. Соболев. Чехов. М., 1934, стр. 160, 217.

17

В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 5, стр. 53.

18

Сапоги, купленные Антоном Павловичем оказались узки.

19

М. П. Чехов.

20

А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминание об Ильиче. М., 1934, стр. 44–45.

21

Б. Воробьев. Циолковский. Изд. «Молодая гвардия», М., 1940, стр. 191–192.

22

В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т… 5, стр. 53.

23

Квиетизм — безучастное, пассивное отношение к окружающей жизни.

24

19 февраля — день издания манифеста о так называемом «освобождении крестьян от крепостной зависимости» (1861).

25

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IX, стр. 367–368.

Юр. Соболев. Чехов. М., 1934, стр. 308.

27

Чехов подразумевает толстовскую проповедь.

28

В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Под ред. и с прим. С. А. Венгерова, т. XI, Пг., 1917, стр. 271–272.

29

См. мою публикацию в № 58 «Литературного наследства» (печатается).

30

Писатель С. Елпатьевский постоянно жил в Ялте, работая в качестве врача.

31

И. Сталин. Речь на приеме делегации металлургов (26 декабря 1934 г.). В книге: Ленин и Сталин о труде. М., 1940, стр. 564.

32

И. В. Сталин. Выступление на приеме в Кремле в честь участников парада Победы 25 июня 1945 года. «Правда», 27 июня 1945 года.

33

В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 26, стр 430–431.

34

И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза, изд. 5, М., 1950, стр. 54.

Все даты указываются по старому стилю.